

11-27588

TE-213

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS.

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID.

E L E S P A C I O I M A G I N A R I O .

De la experiencia de la Arquitectura a la
imagen del espacio en el Cine.

Autor: JUAN MIGUEL MILLARES ALONSO, Arquitecto.

Director: JUAN NAVARRO BALDEWEG, Dr. Arquitecto, Catedrático
de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid.

1989.

EL ESPACIO IMAGINARIO / INDICE.-

INDICE.

Pags.

0.- INTRODUCCIÓN.....	1
-----------------------	---

ESPACIOS HABITADOS.

1.- EL ESPACIO DE LA ACCIÓN.....	19
1.0.- Introducción.....	20
1.1.- Modelos.....	22
1.2.- La experiencia del espacio.....	25
1.3.- El tiempo.....	33
1.4.- La temporalidad del espacio.....	36
1.5.- Episodios históricos.....	43
1.6.- Dos episodios de la modernidad.....	89

IMÁGENES CONSTRUIDAS.

2.- LA MIRADA MODERNA.....	115
2.0.- Introducción.....	116
2.1.- La ciudad se mueve.....	120
2.2.- La mirada de las vanguardias.....	129
2.3.- Un paréntesis: la academia.....	131
2.4.- Las partes contra el todo.....	134
2.5.- Cubismo, Futurismo, Surrealismo, De Stijl.....	137
2.6.- La caja escénica.....	155
2.7.- La imagen mecánica.....	174
2.8.- La imagen cinematográfica.....	181
2.9.- El movimiento.....	187
2.10.- El montaje.....	192
2.11.- Cine y vanguardias: una misma mirada..	193
2.12.- Moholy-Nagy.....	198
2.13.- Eisenstein.....	210

3.- ARQUITECTOS IMAGINARIOS.....	230
3.0.- Introducción.....	231
3.1.- El Espacio Imaginario en el cine primitivo.....	240
3.2.- Atravesar el telón: la conquista de la profundidad.....	260
3.3.- El montaje: la sistematización del Espacio Imaginario.....	263
3.4.- Notas sobre la vanguardia soviética....	269
3.5.- Dos ejemplos.....	294
3.6.- Keaton.....	296
3.7.- Hitchcock.....	308
3.8.- La organización del Espacio Imaginario en Ozu.....	317
3.9.- El espacio en el video.....	323
 4.- CONCLUSIONES.....	 330
 5.- NOTAS.....	 352
 6.- BIBLIOGRAFÍA.....	 372

RESUMEN.

RESUMEN.

0.- Introducción.

El espacio es uno de los grandes fetiches del Movimiento Moderno. Sobre todo a través de su consideración junto con el tiempo, (el otro gran tema de la modernidad), popularizado por el libro clásico de Giedion "Espacio, Tiempo y Arquitectura". Dejando a un lado los equívocos que este libro plantea, (dado el entusiasmo apologetico y legitimador de las corrientes arquitectonicas que rompen radicalmente con el pasado inmediato llevado a cabo por Giedion), lo que permanece al cabo de los años de aquellas páginas apasionadas es la afirmación de una nueva sensibilidad, la aparición de una mirada diferente.

La mirada que caracteriza a las vanguardias históricas viene marcada por la desintegración de la totalidad, de la coherencia y de la unidad del universo precedente. La sistematización global del proyecto renacentista y barroco da paso a la exaltación de la fragmentación, el montaje y la yuxtaposición de partes formando un todo ahora incoherente, inconexo, variado y chocante que se ejemplifica perfectamente en la ciudad moderna, en la metrópolis.

La mirada que construye la imagen de esta nueva realidad tiene que partir de otros supuestos diferentes de los, hasta entonces, vigentes. Adolf Hildebrand comenzará hablando de la "visión cinética" como el reverso de aquella "visión pura", estática, que caracteriza la mirada tradicional, y que supone la introducción de parámetros significativos en la configuración de la nueva imagen como son la acción y el movimiento del punto de vista. De aquí al espacio-tiempo de Van-Doesburg, la "visión en movimiento" de Moholy-Nagy o el cine no hay más que un paso.

Frankl, discípulo de Hildebrand, insistirá en ello para proponer una consideración de la arquitectura, del espacio arquitectónico, estrechamente vinculada a su imagen, y, más concretamente, a una "imagen mental" de la arquitectura que sintetice toda nuestra experiencia, todo el conjunto de imágenes que nuestra indagación por el espacio construido ha ido registrando.

Y de aquí a lo "imaginario" ya solo hay una pequeña frontera. Porque lo imaginario se toma, en esta Tesis, en un doble sentido, como algo que no existe de una manera física, tangible y, por lo tanto, no tiene existencia estable, y como representación de la realidad, es decir como imagen.

El Lissitzky lo expresará perfectamente en "A. y Pangeometría" cuando al hablar de los distintos espacios

que caben en el creación artística termina explicando lo que el denomina "Espacio Imaginario" y que aquí nos sirve de punto de partida para todas las consideraciones desarrolladas en esta Tesis.

1.- El espacio de la acción.

La primera cuestión que se plantea con respecto al espacio arquitectónico, punto de partida de todo el trabajo de discusión de la Tesis, es el considerar dicho espacio no como la formalización de unas dimensiones ni la descripción de unas estructuras físicas contenedoras de un vacío que llamamos espacio, sino como el lugar donde se desarrolla la experiencia humana y, a través de ella se toma conciencia del espacio que se habita. La arquitectura es así, el lugar de la acción.

Desde Norberg-Schulz y su aproximación a la complejidad del espacio expresada en una clasificación atenta al grado de conciencia que supone la relación individuo-espacio (espacio pragmático, perceptivo, existencial, cognoscitivo, expresivo, estético y abstracto), hasta la psicología experimental de J.J.Gibson donde esa misma relación se canaliza a través de los sistemas perceptivos del individuo y, sobre todo, a través de uno de ellos: el sistema háptico.

El cuerpo humano y su sentido del tacto, en su más amplia significación como sujetos activos de la experiencia y la apropiación del espacio arquitectónico en la acción de habitar.

La siguiente cuestión a tener en cuenta es la consideración de un nuevo parámetro que explique mejor nuestro estudio de la acción: el tiempo. La aproximación que aquí hacemos no se basa tanto en una declaración de la importancia de este dato en la arquitectura del Movimiento Moderno como de intentar desentrañar de qué manera puede ser el tiempo un dato de singular importancia no solo a la hora de experimentar la arquitectura sino, y sobre todo, cómo puede ser un dato de partida, de proyecto, que empuje toda la concepción espacial en una línea de tendencia hacia una "temporalidad" determinada.

El concepto de temporalidad de la arquitectura se toma aquí, de la Teoría de la Imagen, tomando los dos grandes exponentes de la expresión del tiempo: la simultaneidad y la secuencialidad.

Siendo el espacio arquitectónico algo profundamente ambiguo y complejo en sus significados, y no tan concreto como puede ser una imagen, tal utilización de los términos tiene un mero valor instrumental que nos puede ayudar a profundizar

por aproximación a otras lecturas del espacio arquitectónico a la luz de nuestros propios objetivos.

Para ello se analizan algunos ejemplos históricos, episodios aislados de la historia de la arquitectura, desde una óptica muy general pero que sirven para concretar aquellas dos tendencias de la temporalidad espacial.

Egipto, Grecia, la arquitectura cristiana primitiva, el espacio románico y el gótico, el Renacimiento y sus distintas fases, y, todo ello, a través de la particular mirada de críticos e historiadores de la arquitectura inmersos en el pensamiento de la modernidad: Choisy, Zevi, Frankl, Kaufmann, que observan una secuencialidad espacial en una tendencia de creciente complejidad. Y en el otro extremo del espectro temporal, la arquitectura árabe como ejemplo de una concepción radicalmente diferente: la simultaneidad. Chueca apunta las características más esclarecedoras para la comprensión de esta tan diferente conceptualización que de la arquitectura hace el mundo y la cultura islámica.

Para completar este fragmentario panorama se hace una incursión en otra manifestación "atípica" de la temporalidad espacial que se refleja en la arquitectura tradicional japonesa. Su concepto del "Ma" como lugar más definido por los acontecimientos que en él ocurren que por su propia

forma física, nos vuelve a acercar a nuestro punto de arranque: la consideración del espacio arquitectónico como espacio de la experiencia.

Este capítulo finaliza con el análisis de dos ejemplos emblemáticos de la modernidad a los que, aquí, se ha situado en cada uno de los polos de la temporalidad espacial que hemos venido comentando, y como exponente de la tendencia sintética que en este sentido representa el Movimiento Moderno: donde coexisten perfectamente las dos corrientes, la simultanea y la secuencial.

Como ejemplo de la primera la figura de Mies van der Rohe, como exponente de la segunda, Le Corbusier.

2.- La mirada moderna.

Se trata de trazar un panorama que explique lo que ya se anticipó en la Introducción: que la nueva manera de concebir el espacio va estrechamente ligada a una mirada distinta, propia de la cultura de la modernidad.

¿Cómo se muestra esa nueva mirada? A través, primero, del nuevo e insólito paisaje urbano que ya nada tiene que ver

con la ciudad tradicional, y, segundo, en las obras de la vanguardia histórica.

Laugier, Milizia, Piranesi, eslabones de un proceso que desemboca en las turbulentas aguas de la vanguardia: Cubismo, Futurismo, Surrealismo, De Stijl, pero fundamentalmente, episodios muy significativos dentro de ellas, como el de Picasso y su desmantelamiento implacable de la ilusión totalizadora de la mirada tradicional.

Otro ámbito donde la mirada moderna se despliega y que, sobre todo, añade nuevas significaciones a nuestra indagación sobre el "espacio experiencial" que hemos denominado Espacio Imaginario, es el del teatro. La caja escénica plantea problemas conceptuales muy próximos a nuestra lectura del espacio arquitectónico. Cómo el espacio escénico ha ido evolucionando y, sobre todo, cómo la modernidad concibe ese espacio de la acción en el teatro del siglo XX, muestra aspectos muy significativos que están en el fondo del debate arquitectónico desencadenado por el Movimiento Moderno: rechazo de la ilusión de la "representación", búsqueda de lo material, lo concreto, y, de aquí, tendencia a una creciente abstracción, etc., etc.

Pero donde la mirada moderna se va a expresar de manera más contundente es a través de la imagen, a través de su propia

imagen que ya nada tiene que ver con la imagen de otros tiempos: la imagen mecánica.

La imagen fotográfica y la imagen cinematográfica, y fundamentalmente, esta última, son la expresión física, concreta de eso tan inmaterial, inestable y efímero que hemos llamado Espacio Imaginario.

A partir de este momento se insistirá en aquellos aspectos estructurales del lenguaje de las imágenes en movimiento que nos permitan analizar la naturaleza y las posibilidades expresivas de ese nuevo espacio creado en la propia imagen, que remite a un espacio real, fuera de ella, pero que lo altera, potencia y amplifica haciendo que nuestra mirada aumente considerablemente su capacidad de experimentación del espacio construido y, tal vez, nuestra agudeza en proyectarlo.

El movimiento, el montaje, la relación entre cine y vanguardias, su comunidad de intereses, búsquedas e intenciones la mayoría de las veces sin reconocerse mutuamente, y, finalmente, el análisis de aspectos de la obra de dos miembros significativos de la vanguardia: Moholy-Nagy y Eisenstein, como exponentes destacados de esta particular mirada sobre las cosas que caracterizaba a los movimientos de la modernidad.

3.- Arquitectos imaginarios.

El cine construye espacios para la acción pero los construye a través de la imagen de tal manera que esos espacios no tienen una existencia estable, apriorística, solo existen cuando la acción se realiza, y a continuación desaparecen o se transforman según una acción diferente. Este carácter extraordinariamente efímero y, al mismo tiempo, enormemente expresivo del espacio creado por el cine resulta ser, por todo lo que ya hemos explicado, la expresión más radical de nuestro Espacio Imaginario.

Algunos de los grandes creadores del cine han sido especialmente sensibles al tema del espacio, de tal manera que sus películas y el mundo personal que a través de ellas se muestra sería inconcebible al margen de una manera muy determinada y concreta de entender el espacio habitado.

Para poder analizar algunos de estos autores cinematográficos, algunos de estos "arquitectos imaginarios" se introducen en este capítulo comentarios sobre la genealogía del lenguaje cinematográfico, sobre la verdadera naturaleza de la imagen, su relación con el espacio representado y, sobre todo, la actitud de los cineastas hacia esa imagen, hacia ese espacio representado que hoy, inmersos en un paisaje global de imágenes incesantes, a

veces somos incapaces de discernir la verdadera significación de las mismas.

Del cine primitivo y los casos paradigmáticos de los Lumiere y Melies, la creciente conquista del espacio real, la consideración del montaje como el centro de la operación creativa cinematográfica, las aportaciones de Griffith y los soviéticos con Pudovkin, Eisenstein y Vertov a la cabeza, nos permitiran establecer las bases de partida para considerar la existencia de estas "arquitecturas imaginarias" puestas en pié gracias a una utilización del lenguaje en formación de las imágenes en movimiento por parte de los creadores mencionados.

Y para rematar de nuevo esta aproximación a otro aspecto del Espacio Imaginario, el análisis de la obra, extraordinaria en este sentido, de tres autores: Keaton, Hitchcock y el japonés, Yasuhiro Ozu.

Keaton supone la afirmación del espacio contenido en la imagen como un inmenso campo de fuerzas en el que su personaje es el elemento trazador, una pieza de movimientos precisos en la compleja maquinaria que es el Espacio Imaginario de sus films. Hitchcock utiliza la dialéctica del discurso que bascula constantemente desde la imagen objetiva a la subjetiva, mostrándonos así el espacio como un lugar ambigüamente real e imaginario a la vez: el lugar de las

emociones más primarias, el lugar del miedo. Y, finalmente, Ozu nos vuelve a poner en contacto con una concepción del espacio distinta completamente a la occidental y estrechamente relacionada con el "Ma" que ya mencionamos anteriormente: un espacio que es una pura consecuencia de la acción, un entramado rígido, estratificado, exquisitamente compuesto, en el que se mueven los personajes.

Para terminar, unas consideraciones sobre la tecnología del video que por su propia naturaleza, (la imagen electrónica) permite plantear nuevas formas de proponer la imagen del Espacio Imaginario aún en periodo de experimentación más estimulante en sus posibilidades vislumbradas que en realidades tangibles.

0.- INTRODUCCION.-

No resulta muy actual hablar del espacio.

Como todos los grandes temas que han formado parte del pensamiento del Movimiento Moderno, el espacio ha sido uno de los aspectos más tratados y utilizados como auténtica arma de choque de la nueva arquitectura. Y no solo por los arquitectos: toda la vanguardia de la Modernidad se mueve constantemente en torno al problema del espacio, ya sea relacionándolo con la visión y su imagen correspondiente (cubistas, futuristas), ya como lugar diferente para el desarrollo de acciones (teatro), o como material de investigación casi científica (De Stijl, Neoplasticismo,...). El espacio es el motor poderoso de la Modernidad.

Una de sus cualidades más embriagadoras está en su capacidad de abstracción. El espacio, al ser la negación, lo contrario de la masa corporea, primera costatación de la arquitectura, se presenta como algo que se aprecia "después", que se percibe tras una mirada más atenta, más profunda, más racional. Se presenta así, como un vacío modelado por las paredes contruidas dispuesto a ser recorrido y experimentado. Este carácter inmaterial del espacio ha sido el que ha impulsado una progresiva intelectualización del mismo que corre pareja con la abstracción que orienta a un sector importante de la modernidad.

La característica más destacada del espacio en todo este periodo es su creciente "silencio". La desnudez, el despojamiento de

elementos perturbadores, de "ruidos", van conduciendo al espacio de la arquitectura tradicional, dirigido, controlado, orquestado en una precisa y acabada secuencia espacio-temporal, a algo inconcreto, indeterminado, donde lo simultaneo abre la arquitectura a lo incierto, y todo ello dentro de unas formas puras, diáfanas, sin texturas, abstractas. Un espacio que tiende a devorar su propia envoltura, desmaterializandola, haciendola liviana, ingrátida, que tiende a disolverse en sí mismo, en el vacío.

"Quizá el elemento más tiránico de nuestra arquitectura sea ahora el espacio. El espacio ha sido inventado por los arquitectos y delificado por los críticos, y con él se ha llenado el vacío que dejó un simbolismo figurativo." (1)

Los tiempos cambian y la masa construida vuelve a colocarse como protagonista de la arquitectura. Y, como reacción, una obsesiva recuperación del habla que el silencio de la modernidad había reprimido durante tantos años. Para ello la arquitectura rompe a hablar con desesperación, lanzando discursos verborreicos, charlatanescos, divertidos, irónicos, en un batiburrillo, a veces absurdo, que recuerda los frenéticos y enloquecidos diálogos de los Hermanos Marx. La posmodernidad coloca, así, el espacio moderno en el territorio del lenguaje.

Y, sin embargo, el espacio sigue ahí, reducido al mutismo o bajo los innumerables fragmentos acumulados por la arquitectura más reciente, sigue permitiendo, con mayor o menor fortuna, que la vida discurra por él.

Rescatarlo de la abstracción del Movimiento Moderno, y no caer en el, a veces, ejercicio hueco de parte de la posmodernidad, tiene el sentido de profundizar más en los factores que hacen del espacio uno de los protagonistas imprescindibles de la arquitectura. Y esta operación solo puede hacerse desde la consideración del espacio como lugar que se experimenta, se vive, se siente. En definitiva desde el espacio habitado.

0.1.- El centro de la cuestión: el espacio.

Como señala Peter Collins (2), el "espacio" es un tema relativamente reciente en el pensamiento arquitectónico que surge, prácticamente, en los albores de la modernidad, en la segunda mitad del XVIII. El hecho de que, hasta entonces, no se considerara como algo esencial dice más de la inexistencia de una teoría arquitectónica, tal como la entendemos hoy, que de una ausencia de preocupación por los temas espaciales en los arquitectos y constructores de la antigüedad. Es fácil suponer que siendo el espacio algo intangible, de lectura y análisis más complejos, haya sido ignorado en favor de aspectos más evidentes como la estructura, la composición y la construcción. (3).

Sin embargo, es obvio que se conciben y construyen espacios muy diferentes, con criterios y opciones radicalmente distintos desde las épocas y las culturas más remotas. O lo que es igual: se

trabaja con el espacio en la práctica arquitectónica a través de la historia, solo en la Modernidad se hace consciente y se utiliza como un elemento diferenciador y característico.

Esta preocupación por el espacio se hace especialmente virulenta en los escritos de los teóricos del Movimiento Moderno. No solo se trata de reivindicar los contenidos espaciales como elemento central del debate con la arquitectura del pasado sino de definir, de especificar claramente, cómo es el espacio moderno y en que se distingue del de otras épocas. El eslogan más afortunado y el que más se ha popularizado es el que da título al clásico de Giedion "Espacio-Tiempo y Arquitectura". Su tesis y su preocupación por dotar al espacio arquitectónico de un aval científico colocandolo en estrecha relación con el desarrollo de la Física contemporánea, han sido ya suficientemente criticadas (4). Pero, sin embargo, algo late en el fondo de los, a veces, ingenuos argumentos de Giedion que responde perfectamente al espíritu de la época, que intenta explicar ese aliento nuevo que la arquitectura moderna muestra con rotundidad.

Lo que Giedion, en definitiva, expresa es la necesidad de encararse a la nueva arquitectura con una mirada diferente.

El sentido de la mirada, en todo su amplio registro, (desde lo más superficial a lo más complejo), determina no solo la manera de interpretar el hecho arquitectónico sino también el modo de proyectarlo. La mirada supone el fenómeno fisiológico de ver a

través de un complejo entramado ideológico, filosófico, científico, etc., que convierte la simple observación en un proceso más elaborado y complejo que la percepción inmediata de la realidad. El ojo del arquitecto, del pintor y del tratadista del Renacimiento ve lo mismo que sus colegas medievales pero a través de unos nuevos instrumentos y recursos técnicos (la "dulce perspectiva"), que responden a una nueva interpretación del mundo, con lo que la manera de mirar deviene algo muy distinto. Giedion pasea su mirada a través de la arquitectura moderna incorporando a la simple observación el enorme caudal de influencias surgidas del impacto arrollador de la vida de las nuevas metrópolis. La ciudad industrial plantea aspectos inéditos e insospechados hasta entonces, de la vida urbana. La espectacular aparición de las masas urbanas y el "shock" consiguiente en la conciencia individual, la conversión de la ciudad en una pieza más de la maquinaria del desarrollo capitalista, la extensión, a todos los ordenes de la actividad humana, del sentido del movimiento, de la velocidad, de lo cambiante, como reflejo del propio mecanismo económico motor de la Revolución Industrial, son algunos de los aspectos que más influencia tienen en la conformación de esa nueva mirada.

Pero, ¿en que consiste esa mirada diferente?, ¿que la distingue de la de otras épocas?, ¿cuales son los nuevos estímulos de la realidad que provocan un cambio tan radical en la comprensión de los fenómenos y los procesos creativos contemporaneos?.

Las teorías de Laugier, a mediados del XVIII, sobre el diseño de la ciudad y la estética de lo pintoresco, desarrollada en Inglaterra en las primeras décadas del mismo siglo, inician el debate de la arquitectura de la Ilustración bajo una característica común: la negativa a aceptar esquemas preconcebidos y la adopción y desarrollo de aquellos factores que potencien el carácter variado, singular, sorprendente, de las nuevas ordenaciones urbanas (5). Para Milizia la ciudad "es como un bosque", la ciudad debe ser un conjunto de fragmentos donde se combine el orden y el caos, lo regular y lo irregular, "y que recorriéndola de un extremo a otro se halle en cada barrio algo nuevo, singular, sorprendente". Esta dislocación de la imagen de la ciudad que se opera en el pensamiento de la Ilustración tiene una significación, a nuestro interés, determinante: la destrucción de la unidad, de la totalidad proyectiva de la arquitectura anterior y la exaltación de lo fragmentario, de las arquitecturas alejadas en el espacio y en el tiempo, puestas en relación ahora, de manera casi brutal, en las nuevas ordenaciones.

Esta pérdida de la unidad, del sentido de la globalidad que la perspectiva renacentista institucionaliza dando homogeneidad y coherencia al universo visible y el Barroco desarrolla en composiciones complejas en las que las partes crecen y se interpenetran entre sí en un mecanismo continuo, lleva a la aceptación del carácter inconexo, variado, chocante incluso, de la ciudad moderna.

"La tendencia a una autonomía de los elementos cada vez más acentuada llevaría, por último, a la libertad que exhibe Piranesi al componer la planta de Campo Marzio o un Lequeu al entender la fachada como un collage."

"La independencia de los elementos frente al todo será (...) la clave desde la que interpretar los nuevos criterios de composición, la composición neoclásica." (6).

0.2.- El pensamiento moderno.

Con estos precedentes la evolución del concepto del espacio en esta dirección, que caracteriza a la Modernidad, se consolida a lo largo del XIX, y es en Alemania donde adquiere un cuerpo teórico sistematizado.

Semper, Vischer y, sobre todo Hildebrand, hacen referencia a la cuestión espacial desde posiciones próximas a las mencionadas (7).

Adolf Hildebrand en su "Problema de la Forma" (1893), establece dos maneras de aproximarse al hecho de la visión, de la percepción y, por consiguiente, de la formación de la imagen. "Visión pura" y "Visión cinética o visión en movimiento". La primera se produce cuando el punto de vista del observador está en reposo y a una cierta distancia del objeto observado. La imagen que se obtiene, "imagen distante", es única y también,

plana, bidimensional. La segunda supone el movimiento del punto de vista y, por tanto, la variedad de las posiciones de observación. La imagen, entonces, ya no es un todo único sino que se convierte en una serie, en una secuencia de impresiones, de imágenes diferentes.

"La noción de visión cinética de Hildebrand fué la contribución más importante del siglo XIX a la idea del espacio, pues no solamente subrayó que el espacio era lo fundamental en toda creación artística, sino que también introdujo el elemento tiempo en la formación de la percepción total de la imagen". (8)

Esta asunción del movimiento como factor imprescindible para completar el conocimiento real del universo espacial que habitamos es la característica esencial, el dato diferenciador que imprime a la mirada de la modernidad su sentido específico. Ya es imposible entender el mundo visible desde el punto de vista inmóvil del artista del Renacimiento que observa su entorno a través de un agujero. Es necesario moverse y tocar, pasar de la contemplación a la acción.

De aquí a las obsesiones de las vanguardias históricas y a la interpretación de Giedion sobre el espacio moderno, hay un paso directo. Hildebrand no solo anticipa "la noción de simultaneidad de la pintura futurista, el posterior principio de espacio-tiempo de Van-Doesburg y el concepto de la visión en movimiento de Moholy-Nagy", sino que, además, su visión cinética "fue el Leitmotiv para, practicamente, tres generaciones de teóricos alemanes de la arquitectura". (9)

Los presupuestos que dan origen a las tesis de Giedion forman parte, pues, de toda una manera nueva de entender el universo espacial diferente que distingue a la modernidad.

Uno de los teóricos alemanes de la segunda generación, Paul Frankl, discípulo de Hildebrandt, amplía estos conceptos en sus "Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura" (1914). James S. Ackerman en el prólogo hace hincapié en una de las direcciones de interés del texto de Frankl: el de la "forma visible" como experiencia sensorial determinada por la luz, el color, y que solo es captada en su máxima expresión cuando "se avanza alrededor y a través de un edificio, que varía a cada paso y depende de la posición e intensidad de las fuentes de luz". La "visión cinética" de Hildebrand reaparece aquí para abrir un nuevo campo en el terreno de la crítica y la historiografía arquitectónicas. "La innovación de Frankl reconstruye la experiencia motriz del observador que llega a una sola imagen como el producto de muchas imágenes parciales". (10).

Esto nos lleva a un nuevo tema que irá, a lo largo de la tesis, estrechamente unido al del espacio: su imagen. Frankl propone una definición de la imagen arquitectónica como una imagen mental.

"Las diferencias de luz y color son factores primarios en el efecto producido por un edificio terminado. Esta impresión específicamente óptica, lo solamente visible, es una imagen bidimensional, siempre que la miremos con un ojo enfocado de manera fija. Pero este experimento fisiológico nos demuestra que, en nuestra vida cotidiana, cuando nos acercamos a un edificio o caminamos a través de él, apreciamos el aspecto meramente visible

como una serie continua de imágenes que se desplazan y completan. (...) La diferencia entre el cuadro pintado y todos los objetos tridimensionales reside en que, en una pintura, la congruencia permanece constante aunque nosotros cambiemos nuestro punto de vista. Una pintura se desfigura, en su conjunto, si la contemplamos de lado, mas no por eso cambian sus relaciones internas. Un edificio, por el contrario, como todo objeto tridimensional, no solo se desfigura y transforma en su aspecto total, visto desde un lado, sino que también sus relaciones interiores ofrecen en cada momento algo nuevo." (11)

El espacio arquitectónico pierde su carácter estático, inmutable y único para convertirse, a través de una nueva forma de mirarlo y comprenderlo, en algo cambiante, que se desfigura y transforma, que altera sus relaciones internas. Y es la nueva imagen de ese espacio, la nueva actitud del observador respecto de la arquitectura que habita, la que produce esta diferente concepción.

"Nosotros damos una interpretación tridimensional a cada una de las imágenes que recibimos desde cualquier punto de vista, pero lo esencial al contemplar una obra arquitectónica es que aceptamos esas imágenes aisladas como algo meramente provisional o preliminar, y no como finalidad absoluta y definitiva. Ver arquitectura significa reunir en una sola imagen mental toda la serie de imágenes interpretadas tridimensionalmente que se nos presentan cuando recorremos los espacios interiores y caminamos alrededor de sus paredes exteriores. Al hablar de la imagen arquitectónica, me refiero a esta imagen mental." (12)

La provisionalidad, lo efímero y precario de las imágenes aisladas del espacio arquitectónico es la cuestión que Frankl va a utilizar como nuevo instrumento crítico, continuando así las ideas de Hildebrand.

0.3.- Lo imaginario.

La palabra "imaginario" despierta hoy una cierta simpatía a la hora de aproximarse a cualquier tema desde unos presupuestos más o menos científicos. Parece como si el rigor, el estudio y la investigación se viesen de pronto animados por una especie de aliento frívolo que hace que el trabajo científico sea menos árido y solemne de lo que se supone en una tarea de estas características. Lo "imaginario" sugiere algo distinto, sugerente y menos aburrido del tema que se va a tratar. Esto ha hecho que se convierta en una palabra fetiche, reclamo muchas veces ambiguo y vacío, que se utiliza con excesiva frecuencia, impropriamente y mal.

Aunque esta tesis no desea, por supuesto, presentarse como algo pesado, aburrido y carente de imaginación, quisiera aclarar, en esta introducción, por qué el término "imaginario" responde a otras motivaciones que las apuntadas más arriba. Es decir, intentaré explicar con la mayor exactitud posible, que es lo que puede entenderse como "Espacio Imaginario" a fin de evitar las frecuentes disgresiones a que podría dar lugar tan impreciso enunciado.

Lo imaginario se toma aquí en un doble sentido. En primer lugar como algo que no existe física, materialmente, o, mejor dicho, algo que no tiene existencia estable. En segundo lugar como

aparición de la realidad, como representación, en definitiva, como imagen.

Hablar del espacio arquitectónico y suponer que podemos tener una concepción del mismo sin una existencia física estable, cuando el espacio es cualquier cosa menos ausencia de estabilidad, de concreción física, no deja de ser paradójico y esto requiere una explicación. Lo imaginario aplicado al espacio supone una manera de entenderlo que se basa, fundamentalmente y como ya se ha dicho, en nuestra experiencia del mismo. Esta experiencia no supone una realidad objetiva, única e inmutable, sino, por el contrario, un conjunto de vistas, de recorridos, de sensaciones, etc. que, juntas, configuran nuestro conocimiento vivo de la arquitectura. El espacio así, salta de la dimensión racional, mensurable, del plano y la proyección ortogonal, incluso de la imagen que lo ilustra, a la momentánea, efímera, en incesante cambio que se deriva del hecho de experimentar la arquitectura.

El Espacio Imaginario se construye, pues, como una forma de entender el espacio de la arquitectura que, apoyándose en su soporte físico manifiesta toda su capacidad expresiva a través de la imagen de su experiencia.

En un escrito del año 1925, "A. y Pangeometría", (dieciséis años antes que el libro de Giedion), el soviético El Lissitzky nos sorprende con un análisis de estos temas extrañamente lúcido para

un hombre metido en pleno fragor dialéctico de la actividad de las vanguardias.

La formulación que la idea del espacio tiene en El Lissitzky es la propia de un pensamiento inmerso en las experiencias e investigaciones de las diferentes corrientes de los movimientos de vanguardia:

"Espacio: lo que no se ve por el agujero de la cerradura, lo que se ve con la puerta abierta. El espacio no solo existe para la mirada, no es un cuadro (visible); se quiere vivir dentro....Por ello el espacio debe ser organizado de una manera que uno se sienta estimulado a recorrerlo." (13)

En "A. y Pangeometría" nos describe diferentes tipos de espacio a considerar: espacio planimétrico, identificado con la superficie física bidimensional; espacio perspectivo, que partiendo de la superficie "se alarga y se expande, crece hasta crear un nuevo sistema", es un espacio ilusorio que encierra al mundo en una rígida jaula piramidal; espacio irracional, que supone la vuelta a la superficie del cuadro, "al plano puro", es el espacio del Suprematismo que "ha relegado al infinito el vértice de la pirámide visual propio de la perspectiva". Finalmente El Lissitzky hace unas consideraciones que nos llevarán a definir el último de estos espacios: el espacio imaginario.

"...algunos artistas modernos, algunos de mis amigos, creen realizar espacios nuevos, pluridimensionales reales, por los cuales se puede pasear sin sombrilla, donde espacio y tiempo resultan identificados e intercambiables. Se refieren con agil superficialidad a las teorías científicas más modernas desconociéndolas (espacios pluridimensionales, relatividad, mundo de Minkowski, etc.)" (14).

El impacto de los descubrimientos científicos, de las matemáticas y la física de la época en la actividad de los artistas plásticos es evidente, pero muy pocos como El Lissitzky supieron distinguir la verdadera influencia de aquellas teorías y los expresivos resultados de la propia investigación artística.

El espacio euclidiano es un espacio matemático que "ignora la curvatura" pero que "permite construir en un plano, un cuadrado que puede ser medido con un metro invariable". Y que a su vez puede convertirse en un cubo. El espacio euclideo es un instrumento más de la comprensión del universo, "solo un caso de una serie infinita de espacios". Pero de esta serie de espacios matemáticos pluridimensionales, el único que podemos utilizar, operar sobre él, es el espacio tridimensional, los demás espacios existentes "no son imaginables ni representables, y, en general tampoco son materializables". Nuestro espacio es mucho más modesto: está estrechamente vinculado a nuestra capacidad sensorial. Lo que ha cambiado, el universo de las nuevas formas, no es el descubrimiento de nuevas dimensiones del espacio sino la manera de entenderlo, el modo de mirarlo. Y el factor que ocupa el centro de estas preocupaciones teóricas y prácticas es el tiempo.

"En los talleres de los artistas modernos se cree poder configurar directamente una unidad entre espacio y tiempo, en la que ambos sean mutuamente sustituibles. Espacio y tiempo son de carácter distinto. El espacio de la física es tridimensional. En cambio, en el tiempo no es

posible penetrar en profundidad, en altura, en anchura. El tiempo es unidimensional" (15).

Siendo el tiempo de naturaleza distinta de los parámetros que definen el espacio (las tres dimensiones), la denominada cuarta dimensión queda como un deseo insatisfecho por dar un soporte científico a una actividad que se mueve en una órbita muy diferente. Las opciones de Giedion al respecto quedan, pues, como el combativo alegato en favor de las nuevas formas y métodos de la Arquitectura Moderna y como un canto a la interconexión de los avances del conocimiento humano en medio de una época que se presentaba llena de entusiasmo y afanes renovadores. Queda, sin embargo, detrás de todo ello, el nuevo sentido de la mirada que, en mi opinión, se concreta en lo que El Lissitzky denomina Espacio Imaginario.

"Nuestra capacidad visual, en la percepción del movimiento y, general, del estado complejo de los objetos, es limitada. Por ejemplo: un movimiento discontinuo, con un periodo inferior a 1/30 de segundo suscita la impresión de un movimiento continuo. Esta propiedad ha permitido la existencia del cine" (...) "Es este el primer paso hacia la creación del espacio imaginario, pero el film solo es una proyección plana desmaterializada y utiliza solo un lado de las posibilidades visuales. Pero sabemos que un punto material puede formar una línea (por ejemplo, una brasa en movimiento produce el efecto de una línea de luz) y que el movimiento de una línea puede crear la impresión de una superficie o de un cuerpo. Esto es solo un indicio de como es posible, mediante cuerpos elementales, crear un objeto material, de modo tal que, en situación de reposo, constituya algo acabado en nuestro espacio tridimensional, pero que, puesto en movimiento, dé origen a un objeto del todo nuevo, o sea, produzca una nueva impresión espacial, que dura mientras dure el movimiento, y que por tanto es imaginaria". (16)

La longitud de esta cita viene justificada por la importancia que para esta tesis tienen las sugerencias que en ella se hacen. Sobre todo como el espacio arquitectónico puede, a la luz de esa nueva mirada, ser, también, "otro", que se produce en el momento que nos movemos fuera o dentro de él, que lo habitamos, y cuya expresión más completa, cuya imagen más cercana a ese espacio efímero, que dura el tiempo del movimiento, es la imagen cinematográfica.

La tesis que se presenta a continuación basculará necesariamente entre estos dos aspectos: el espacio arquitectónico a través de los criterios expuestos y la representación, o, mejor, el registro de esa nueva mirada, de su imagen en movimiento.

Realidad del espacio construido e imagen. La realidad entendida a través del hecho de habitar la arquitectura e imagen de esa experiencia. El Espacio Imaginario así entendido es analizado en esta tesis desde: 1) el pensamiento y la práctica arquitectónicas, y 2) la imagen que de la vivencia del espacio construido aporta el cine.

La primera parte dedicada a la arquitectura la he denominado "Espacios habitados", con la intención indagar en aquellos episodios que nos lleven a una concepción de aquella próxima a lo que hemos definido como Espacio Imaginario. La tesis aborda esto de una manera necesariamente fragmentaria ya que el objetivo perseguido no es tanto "agotar" un tema como "abrir" conexiones,

hacer explícitas algunas de las aproximaciones que el pensamiento y la actividad arquitectónicas tienen con el Espacio Imaginario.

La segunda parte, "Imágenes construidas", va dedicada a la imagen en movimiento y cómo la más corta historia del cine pone de manifiesto la elaboración de un complejo Espacio Imaginario sin precedentes y cuyas relaciones con la arquitectura se manifiestan con enorme expresividad. El Espacio Imaginario es, de esta manera, el auténtico espacio común entre el cine y la arquitectura, mucho más que la representación de arquitecturas en la pantalla o la construcción de decorados.

1. ~ EL ESPACIO DE LA ACCIÓN.

1.- EL ESPACIO DE LA ACCIÓN.-

1.0.- Introducción.

La arquitectura como sistema que no solo contiene la posible acción de habitar sino que la refuerza, la potencia, la inhibe o la anula. En definitiva, arquitectura y acción son los dos términos de una ecuación que expresa perfectamente lo que hemos denominado Espacio Imaginario. La arquitectura, así, desde este punto de vista, se presenta incompleta, limitada, si no se contempla a través de la experiencia de vivirla, de la acción de habitarla.

Es necesario para ello abordar la aproximación a las formas arquitectónicas desde otras bases diferentes a las de la historiografía arquitectónica tradicional. En primer lugar porque ya no estamos ante una autonomía de las formas, de los objetos arquitectónicos, que nos permita su estudio separado. Ni siquiera considerándolos inmersos en sistemas de conjuntos más complejos como los conjuntos urbanos, puesto que el problema seguiría planteándose en los mismos términos: la arquitectura y la ciudad como sistema de formas constructivas.

Tampoco es suficiente la consideración de los parámetros funcionales para contrarrestar la abstracción del estudio de las

formas desde una posición puramente plástica porque "la función", tal y como ha sido, en gran parte, considerada dentro del proceso de proyección de los espacios arquitectónicos contemporáneos, no ha dejado de manifestarse como un dato más, racionalizador, eso sí, del proceso, pero, en gran medida, proclive a caer en una nueva abstracción generalizadora de los comportamientos humanos posibles en la acción de habitar.

La acción dentro del espacio arquitectónico es mucho más que la función. El símil mecanicista que el término función presenta restringe enormemente los posibles contenidos y desarrollos que la acción humana puede desplegar en la arquitectura. Función es una acción determinada, concreta, definida, medida incluso, que el "habitante" debe realizar casi para dar legitimidad a un espacio que se ha dimensionado y formalizado según la previsión concreta de esa acción. La función, tal y cómo se deriva del cuerpo doctrinal del Movimiento Moderno, es una necesidad fisiológica que exige la urgencia, la claridad y la concreción, sin lugar a dudas ni ambigüedades, de un espacio-respuesta lo más concluyente posible.

El amplio espectro de la acción es infinitamente más extenso y complejo. No solo porque la arquitectura, sus formas, sean capaces de recoger actividades imprevistas o movimientos no calculados sobre el tablero de dibujo, sino porque lo que aquí nos va a interesar más es ese diálogo del espacio arquitectónico

con la acción humana en su sentido más amplio y profundo, en su adecuación y en su contradicción.

Para ello se abordará el problema, en primer lugar, tratando la cuestión de la experiencia de la arquitectura, de la acción de habitar el espacio. Luego, de un parámetro fundamental de esa experiencia que ha sido tradicionalmente olvidado y que el Movimiento Moderno rescató como parte importante de su arsenal programático: el tiempo y sus relaciones con la arquitectura. La consideración del tiempo nos llevará a analizar los espacios históricos desde premisas radicalmente diferentes, desde la temporalidad de la arquitectura, desde aquellos aspectos relacionados con la secuencialidad y simultaneidad de los espacios construidos. Y, finalmente, concretaremos en diferentes episodios de la historia de la arquitectura, aspectos, ideas, métodos de análisis extraídos de todas estas consideraciones. Estos episodios vendrán referidos a la arquitectura clásica, árabe, japonesa y a dos aspectos de la aventura moderna: ciertas obras de Mies y Le Corbusier.

1.1.- Modelos.

Las clasificaciones y los sistemas de espacios que pueden establecerse cuando se habla del espacio arquitectónico, pueden ser tan variados como legítimos. Norberg-Schulz, en "Existencia,

Espacio y Arquitectura" (1), distingue una serie de ellos, que por su proximidad con los puntos de vista que aquí se exponen, permiten una primera aproximación a lo que he denominado el espacio de la acción.

a.- Espacio pragmático que permite la acción física, el movimiento.

b.- Espacio perceptivo en el cual los sentidos suministran orden y orientación.

c.- Espacio existencial que proporciona una imagen estable, coherente del ambiente que se vive.

d.- Espacio cognoscitivo que permite la comprensión racional del mundo físico.

e.- Espacio expresivo o artístico, creado para hacer explícita una determinada concepción del mundo.

f.- Espacio estético, que sistematiza todo el cuerpo teórico posible del espacio anterior, y

g.- Espacio abstracto que solo trata de las puras relaciones lógicas de los elementos que lo constituyen.

"Esta serie muestra una abstracción creciente desde el espacio pragmático que ocupa el nivel más bajo, hasta el espacio lógico, que está en la

cumbre, o lo que es lo mismo, un contenido creciente de "información". Cibernéticamente, pues, la serie es controlada desde la cúspide, en tanto que su energía vital sube desde el fondo." (2).

El espacio de la acción que aquí se va a tratar no es, únicamente, el peldaño más bajo y más "vital" del sistema de espacios establecido por Norberg-Schulz, lo que él llama "espacio pragmático", sino que, además, necesita de la consideración del "espacio perceptivo" para poder analizar diferentes espacios "expresivos" y obtener de ese análisis un sistema de espacios "estéticos". Dicho más claramente, la clasificación de Norberg-Schulz resulta aquí provechosa por la caracterización que hace de cada uno de los "espacios" que pueden tratarse según el aspecto que vayamos buscando. El espacio arquitectónico es, evidentemente, algo mucho más complejo, incluso, que la suma de los espacios anteriores pero, volviendo a nuestras intenciones, se trata más que de una consideración global, totalizadora, del concepto "espacio" en arquitectura, de hacer hincapié en algunos aspectos laterales del mismo que configuran, en mi opinión, nuevas perspectivas. El Espacio Imaginario no pretende ser un "espacio" más sino una manera algo diferente de aproximarnos a la arquitectura y la fragmentada clasificación de Norberg-Schulz lo que hace es presentar una imagen analítica de las diferentes concepciones que espacio arquitectónico desde dos polos opuestos: desde el impulso primario, el escalón más bajo de nuestra apropiación del espacio a través de la percepción y la acción,

hasta el más alto grado de abstracción y conceptualización de nuestras experiencias.

El Espacio Imaginario ha de moverse constantemente entre estos dos extremos del espectro establecido por Norberg-Schulz. En consecuencia, vamos a tratar aquí algunos de los aspectos señalados, o, mejor dicho, insistir en aquellos aspectos en los que menos se indagado.

1.2.- La experiencia del espacio.

La información más abundante que solemos manejar acerca del entorno que habitamos, digamos, la información más "característica", más consciente, es la que procede de nuestros sentidos de la vista y el oído. Ellos son, en última instancia, los que más directamente se relacionan con las actividades intelectuales del individuo. Más aún en nuestros días en los que el predominio de la imagen y el sonido reproducido, es prácticamente absoluto.

Pero nuestro conocimiento del espacio se deriva, además, de otros sentidos, sobre todo del sentido del tacto. Las sensaciones que suelen englobarse como propias de este sentido no permiten adjudicar, tan claramente como en el caso de la vista y el oído, la sensación con un determinado órgano que la perciba.

El Movimiento Moderno es coincidente con el auge de las escuelas de psicología experimental cuya investigación va a suponer un conocimiento mucho más profundo de estos fenómenos que el que se poseía hasta el momento.

J.J. Gibson, psicólogo experimental, situa el problema en unas coordenadas que resultan extraordinariamente útiles para nuestra comprensión de la experiencia que tenemos del espacio. En primer lugar, los sentidos no se presentan como meros receptores de estímulos.

"El observador despierto y alerta no espera pasivamente que los estímulos impresionen sus receptores, sino que los busca. Explora el campo luminoso, sonoro, olfativo y táctil que le es accesible y selecciona lo que estima relevante al tiempo que extrae de él información". (3)

Esta capacidad de buscar y recoger información le permite a Gibson llamar a los sentidos tradicionalmente conocidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto), "sistemas perceptivos": sistema visual, sistema auditivo, sistema gusto-olfativo, sistema de orientación y sistema háptico.

Estos dos últimos, el de orientación y el sistema háptico, resultan especialmente significativos para establecer las bases del conocimiento experimental, del habitar del espacio arquitectónico.

El sistema de orientación permite situarnos en el espacio, tener conciencia de nuestra posición, de nuestra relación con él. Es como el paso previo a la acción consciente, la condición básica de nuestra comprensión y ulterior aprehensión del espacio. Lo que está arriba y lo que está abajo, a nuestra derecha y a nuestra izquierda, se convierten en datos fundamentales para nuestra experiencia espacial.

"La orientación espacial presupone un marco de referencia. En el espacio vacío, no habitado por ninguna fuerza de atracción, no habría arriba ni abajo, derecha ni inclinación. Nuestro campo visual suministra ese marco..." (4)

Así, el plano del suelo, como frontera entre el arriba y el abajo y, por tanto, como elemento que expresa nuestra ineludible relación con la gravedad, por un lado, y como superficie de partida de nuestra potencial acción, por otro, es el soporte elemental desde donde se despliega el sistema de orientación.

"El sentido de orientación, en Gibson, cobra una significación muy especial precisamente al ser colocado en el mismo plano que los sentidos tradicionales, y nos hace sentir que durante mucho tiempo algo ha sido ignorado, o al menos alejado de nuestro pensamiento consciente sobre la percepción "sensible". (5)

Este espacio desigual, anisótropo, que es el espacio real sometido a la fuerza de la gravedad, en contraposición con el espacio matemático de la construcción perspectiva, jerarquiza nuestras posiciones dentro de él y, por tanto, carga de un sentido muy determinado las distintas acciones que pudieramos realizar.

"Elevarse significa vencer una resistencia, es siempre una victoria. Descender o caer es rendirse al tirón que se ejerce desde abajo, y por lo tanto se experimenta como una sumisión pasiva. De esta desigualdad del espacio se sigue que las diferentes ubicaciones sean dinámicamente desiguales." (6)

Pero además de las referencias visuales, del marco visual que proporciona el ambiente y de nuestra conciencia de la valoración que introduce en el espacio la gravedad (y, por tanto, nuestra conciencia del plano del suelo), tenemos una última aproximación a la apropiación del espacio de naturaleza cinestésica, que es la proporcionada por el movimiento, por el despliegue de nuestra capacidad muscular en conexión con el sentido del equilibrio que hace que nuestro cuerpo aumente su relación con el espacio.

Este paso adelante en la apropiación espacial se expresa a través del sistema háptico.

"El sentido háptico no es otra cosa que el sentido del tacto reconsiderado de manera que incluya el cuerpo entero y no solamente los instrumentos del tacto como son, por ejemplo, las manos. Sentir hápticamente es tener la experiencia de los objetos tocándolos realmente (subiendo a una montaña, y no simplemente mirándola)". (7)

Este es el sentido que nos permite nuestra plena satisfacción del espacio físico. Ha aumentado considerablemente el grado de apropiación del mismo porque ya no solamente tenemos la información procedente de nuestra vista y oído, sino que nuestra conciencia del espacio se deriva de las sensaciones de todo el

cuerpo puesto en acción. Hemos llegado así a concretar con nuestras sensaciones el Espacio Imaginario.

Pero esta apropiación del espacio arquitectónico no es de la misma naturaleza que la que puede producirse con otros objetos artísticos. La fruición de la arquitectura es un fenómeno más complejo. Dice Benjamin:

"Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene un valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la percepción táctil).
(8)

El sistema háptico nos convierte, pues, de receptores del ambiente que nos rodea, en actores del mismo. Receptores incluso cuando "perseguimos" el espacio en nuestro deseo de indagar en él (como estudiantes, investigadores o simples aficionados), porque, generalmente, en esa actividad los sentidos que funcionan son la vista y el oído.

"La forma arquitectónica nunca es algo que uno busque obsesivamente (a menos que se encuentre perdido en las calles de una ciudad extraña o esté realizando un estudio sobre aspectos específicamente arquitectónicos). Lo que sucede normalmente es que se experimenta satisfacción deseando o habitando la arquitectura, no buscándola. Para sentir el impacto y la belleza de un edificio, se requiere que seamos capaces de poseerlo y abarcarlo. El sentimiento de los edificios y el sentido de habitar en su interior son aspectos mucho más fundamentales para nuestra experiencia arquitectónica que cualquier información que puedan proporcionarnos dichos edificios". (9)

Hemos saltado del nivel de la percepción del espacio al hecho de habitarlo. Espacio y acción forman, así, un binomio en el que cada una de las partes deja de expresar su auténtico significado consideradas por separado. Y si la acción ha sido siempre pensada con un fuerte soporte espacial que la materializa, el espacio, por el contrario, ha tenido un estatus fundamentalmente intelectual, abstracto. La acción pues va a dar verdadero contenido al espacio. Piaget lo expresará así:

"El espacio es, por consiguiente, el producto de una interacción entre el organismo y el ambiente que lo rodea en que es imposible dissociar la organización del universo percibido de la actividad misma". (10)

El cuerpo humano a través de su movimiento y el espacio circundante son los dos elementos de esta relación. El diálogo constante entre los dos es un hecho que continuamente pasa desapercibido porque tendemos a dissociarlos. (11)

"No es extraño que prestemos normalmente más atención a las formas que al espacio o los movimientos que se producen en su interior. El

espacio se suele entender como vacío o como ausencia de materia y el movimiento como algo separado de su existencia en el espacio". (12)

Y, sin embargo, la forma espacial determina de alguna manera, estimula, prefigura, la geometría del movimiento que acoge. La acción se modela según la estructura espacial en donde se desarrolla. Una carrera de atletismo debe ocurrir en un espacio fuertemente lineal; una pista de baile, por el contrario, debe ser un lugar lo más equilibrado posible en cuanto a la relación de dimensiones del plano del suelo. No es que el espacio impida la acción que no se ajusta a su forma (salvo en casos extremos como subir si no hay un plano inclinado) sino que estimula o inhibe el movimiento según se corresponda o no con la forma espacial. "Es como un interlocutor del cuerpo" (13).

La aprehensión del espacio a través de las acciones, es, sin embargo, diversa porque la acción, los movimientos que le dan sentido, no tienen siempre la misma cualidad. El hecho en sí de moverse, de desplazarse, no implica necesariamente igual experiencia del espacio. Depende de que tipo de movimiento se realice. La vida cotidiana de las ciudades contemporánea provoca un extensa cantidad de movimientos tanto en número como en distancias muy superior a las habituales en otras épocas en las que no existían los medios mecánicos de transporte, pero esto no significa que su experiencia del espacio sea mayor (en algún sentido sí lo es, dado que las altas velocidades, por ejemplo, le han dado un sentido nuevo del mismo), porque, generalmente, la

mayoría de esos movimiento son desplazamientos en los que el cuerpo juega un papel pasivo.

"... a pesar de que hoy el hombre se mueva más y más deprisa, lo cierto es que su repertorio de movimientos se ha reducido considerablemente. Cada vez se van sustituyendo más los movimientos propiamente corporales por otros que lo que hacen es impulsar el cuerpo inmóvil. El movimiento auténtico se está sustituyendo por una especie de "velocidad congelada". (14)

Ha aumentado nuestro "conocimiento" del espacio. Nuestra capacidad de movimientos dentro de él, las distintas velocidades que podemos alcanzar, la "calidad" de los movimientos y, por tanto la complejidad alcanzada en los puntos de vista desde los que observamos la realidad espacial (desde el ojo que nos contempla y nos hace partícipes de experiencia del espacio desde un vuelo orbital, al viaje imposible a través del espacio de nuestro propio cuerpo gracias a la fibra óptica), ha experimentado un desarrollo extraordinario. Además el ordenador ha venido a aumentar el arsenal de nuestra "apropiación" creciente del espacio produciendo movimientos y trayectorias, "experiencia" en una palabra de espacios simulados que son físicamente imposibles (las cabeceras de muchos programas televisivos en los que el espacio tiene características "reales" pero "nos movemos" entre abstracciones geométricas). Nuestras sensaciones espaciales han aumentado vertiginosamente pero, paradójicamente nuestra experiencia, nuestra acción en el espacio ha disminuido considerablemente. Se han disparado los efectos producidos por los sistemas visual y auditivo, se han

multiplicado hasta el infinito las "experiencias diferidas", aparentes, simuladas que proporciona lo audiovisual y, al mismo tiempo, ha ido creciendo con la misma intensidad la atrofia de los sistemas háptico y de orientación.

Pero no se trata aquí de hacer un lamento acerca de la pérdida creciente de la vivencia espacial en función del predominio abusivo de la imagen espacial, sino de comprobar cómo, volviendo al terreno de las paradojas, ese creciente universo de la imagen ha aumentado, por otro lado, nuestra capacidad de exploración del espacio, el grado de vitalidad dentro de él y, por tanto la calidad y complejidad del Espacio Imaginario en la actualidad.

1.3.- El tiempo.

Acción implica movimiento, recorrido, paso del tiempo. El espacio arquitectónico es, como hemos visto, el lugar de la acción. La acción, la experiencia, la vivencia del espacio transcurren en el tiempo. Formas construidas, objetos arquitectónicos sólidos, estables por un lado y paso del tiempo por otro son los términos de una nueva ecuación de significado complejo y aparentemente contradictorio. La arquitectura está concebida "contra" el tiempo, levantada para durar, para escapar al deterioro, al envejecimiento y a la muerte. De ahí esa función original del monumento de testimonio, de soporte de la memoria : la enorme

piedra hincada en el suelo como desafío al implacable transcurso del tiempo.

Las relaciones de la arquitectura con el tiempo son variadas: desde el objeto arquitectónico como testigo inalterable y, por tanto instrumento de medida de su paso; el monumento como concreción de la memoria, como rechazo del tiempo; el recorrido como desarrollo temporal de una sucesión de espacios con un significado religioso, mágico, iniciático; la arquitectura y la ciudad como estratificación de distintas épocas que se superponen y coexisten unas con otras; la arquitectura dinámica, móvil, contra el concepto tradicional de arte estable, pesante; el espacio arquitectónico como desarrollo de ritmos, de elementos que se repiten, que se relacionan entre sí y se despliegan en el tiempo, etc, etc, etc. Aquí sólo vamos a tratar de aquellos aspectos de esta relación arquitectura-tiempo que, a través del espacio arquitectónico expresen una consideración de este último en lo que hemos definido como Espacio Imaginario.

El tiempo de la arquitectura es radicalmente distinto al tiempo de la acción. Obviamente es perceptible en este caso y no lo es en el primero. Y sin embargo, la arquitectura surge como algo fuertemente relacionado al tiempo.

Es necesario, antes de continuar, partir de una concepción del tiempo que nos permita tener un conocimiento del término más complejo que el de una simple sucesión lineal. Su propia

inmaterialidad hace que sea más apropiado que nos refiramos a distintas imágenes del tiempo que se han tenido que a un concepto cerrado y exacto del mismo.

"Tiempo es palabra latina, los griegos no tenían una palabra para decir "tiempo" sino muchas. Para ellos el tiempo era una complejidad." (15)

El término "Arquitectura" es griego y encierra una riqueza de significados que permiten evidenciar aquellas conexiones temporales que apuntábamos.

"Remite a la técnica ("técton") que encamina, inicia, comienza ("archo") cualquier cosa: la temporalidad está ya en el origen de la palabra." (16)

Arquitectura no es pues, en la concepción de los griegos, solamente la mención de un marco físico aislado de cualquier contingencia, que solo tiene que ver con sus datos dimensionales, geométricos, perceptivos, sino que, substancialmente, se origina en su relación con el tiempo. Para ello el tiempo ha de tener una cualidad instrumental, algo que se pueda poseer y utilizar.

"Después del regalo de Prometeo el curso del tiempo tiene una finalidad (télos) que no es más el completarse en el ciclo (kúklos) sino que es el anclarse en un fin (skopós). A la vista de este fin se da comienzo (archo) a cualquier cosa. La arquitectura nace en este tiempo. Primero no era posible porque no hay principio ni fin donde el tiempo es cíclico, donde está la inmutable repetición de lo idéntico, según la necesidad." (17)

Roto el tiempo cíclico, el fin, la meta, el propósito, abren la perspectiva del camino, del proceso que hay que recorrer para

llegar a lo que se quiere alcanzar. Se vislumbra así el futuro, se despiertan las expectativas, se piensa con anticipación, se prevé, se proyecta en una palabra.

El motor de la intencionalidad excita la actividad del individuo que ahora, con esta nueva imagen del tiempo, proyecta, construye, hace arquitectura.

La disciplina arquitectónica se deriva de esta concepción del tiempo.

1.4.- La temporalidad del espacio.

"Distinguimos entre cosas y sucesos, inmovilidad y movilidad, tiempo y atemporalidad, ser y devenir. (...) Decimos que el aeropuerto es una cosa, pero la llegada del avión es un suceso. Los sucesos son casi siempre actividades de las cosas." (18).

O, también, actividades que ocurren en las cosas. La arquitectura pertenece al universo de lo inmóvil, de lo estable, de lo persistente, y la acción, la actividad o el suceso se sitúan en los dominios de lo temporal. Pero tanto la una como los otros se necesitan entre sí para que su existencia tenga sentido: la arquitectura se ha hecho para alojar o provocar actividades mientras que las acciones no son concebibles sin un espacio que las contenga. Por tanto, hablar de cosas y sucesos, o de inmovilidad y movilidad, o de arquitectura y acción como si

fueran términos aislados no es solo inexacto sino que, además, limita el alcance de la comprensión, en este caso, de la propia arquitectura.

Volvemos al viejo binomio espacio-tiempo.

"Recordemos las ideas de Kant: El espacio y el tiempo colaboran en la medida que son necesarios a la síntesis pura de la imaginación, anterior a la percepción. Es esta síntesis la que hace posible todo tipo de conocimiento. Por otra parte, el tiempo y el espacio solo pueden ser determinados el uno por el otro. Aún cuando todo se transforme, aún cuando todo sea devenir, "el devenir" mismo no puede ser percibido. Es necesaria una representación en el espacio que lo determine. Inversamente, el espacio sólo puede ser determinado dentro de un cierto tiempo: una línea recta solo puede ser trazada sucesivamente y la sucesión es la dimensión propia del tiempo. En el primer caso, se podría hablar de "espacialización del tiempo" y, en el segundo, de "temporalización del espacio". (19)

Espacio y tiempo indisolubles y sin significado considerados aisladamente. Ahora bien, el espacio arquitectónico que es objetivamente inmóvil, que no acusa (visiblemente) el paso del tiempo, que se nos presenta, casi, como un ente abstracto fuera de toda contingencia, es conocido, comprendido y valorado, fundamentalmente, a través de la acción que dentro o fuera de él, pueda desarrollarse. Esta acción se alimenta del tiempo, pero no del Tiempo en abstracto, ni siquiera del tiempo real que fluye continuamente en una sucesión lineal que viene del pasado, llega al presente y va hacia el futuro. La acción que se desarrolla en un espacio concreto está determinada por unas coordenadas temporales que proceden de la propia estructura formal del

espacio que la contiene. Esta influencia del espacio arquitectónico en el "tempo" de la acción es consecuencia de lo que denominamos su temporalidad.

La Teoría de la Imagen, considera la temporalidad como el concepto que introduce la valoración, el significado en la apreciación de ese tiempo real que transcurre con indiferencia. Podríamos decir que la temporalidad hace que el tiempo real se convierta en tiempo subjetivo, acentuado. La temporalidad va estrechamente relacionada con las sugerencias, invitaciones y tendencias que el espacio provoca en el individuo y con la lectura que este hace de aquel, como consecuencia de las "fuerzas" que ese espacio desencadena.

Tomando términos extraídos de la Teoría de la Imagen, vamos a establecer una primera aproximación a este problema distinguiendo dos formas de temporalidad diferentes: la simultaneidad y la secuencialidad. (20).

La simultaneidad es lo que caracteriza la percepción de los objetos y, también, la temporalidad de las imágenes aisladas. Una escultura, un cuadro, una fotografía, exigen una visión donde el tiempo es "gobernado" por el espectador que organiza su propio orden en el acercamiento, en el tiempo, al objeto en cuestión. La simultaneidad implica libertad de elección, aleatoriedad, posibilidad de diferentes lecturas.

La secuencia se corresponde con la percepción de los sucesos y con otro tipo de expresiones artísticas en las que el orden, la sucesión temporal, es fundamental para su comprensión. A diferencia de la simultaneidad, exige orden, avance, progresión, una estructura temporal que se impone al espectador, al lector.

"... lo que distingue la percepción de sucesos de la de objetos no es que la primera entrañe la experiencia del paso del tiempo, sino que durante un suceso somos testigos de una secuencia organizada en la que las fases se suceden unas a otras conforme a un orden unidimensional dotado de sentido." (21).

¿Cómo introducir estos conceptos en una valoración de la temporalidad del espacio arquitectónico? ¿Es posible una correspondencia entre nuestro proceso de comprensión, de lectura, de un suceso o de un objeto y la arquitectura?

El espacio arquitectónico es algo ambiguo, complejo, donde no podemos establecer con rotundidad una manera de concebir su temporalidad. En principio parece inmediato que la temporalidad del espacio arquitectónico esté estrechamente relacionada con la temporalidad que caracteriza la percepción de los objetos, es decir, la simultaneidad. La arquitectura plantea básicamente una cierta indeterminación en cuanto al "tempo" que implica el hecho de habitarla: no tiene una estructura temporal como la de la música o el cine, que se impone al oyente o al espectador. La temporalidad de la arquitectura se manifiesta dando, de partida, libertad al que la experimenta y, al mismo tiempo, sugiriendo, expresando, provocando tendencias que le empujan a seguir unas

pautas, unos recorridos, una manera determinada de apropiarse del espacio. Un lugar con una fuerte componente lineal, un laberinto, por ejemplo, empuja a una trayectoria preestablecida, pero el movimiento que podamos realizar y la experiencia espacial que se derive de él no tiene que ser, obligatoriamente, lineal, de avance, sino que podemos retroceder, pararnos, girar en torno a nosotros, avanzar en zig-zag y todos esos movimientos nos darán diferentes experiencias del espacio, distintas manifestaciones de nuestro Espacio Imaginario, pero, básicamente, ese espacio tan concreto está continuamente restringiendo las infinitas posibilidades de habitarlo a unas pocas que están todas ellas fuertemente determinadas por el carácter lineal de su estructura. Hay libertad en nuestra lectura temporal del espacio pero es una libertad acotada, una libertad que los rasgos estructurales del espacio se encargan de dirigir hacia una determinada manera de aprehenderlo, que puede ser estricta como en el caso del laberinto, o indeterminada, como en el caso de espacios más ambiguos que permiten grandes variaciones en su experiencia.

Hay pues, en la valoración de la temporalidad del espacio arquitectónico, dos componentes opuestos: uno que es consustancial con su carácter de objeto y que hemos relacionado con la simultaneidad, y otro, que tiene que ver con las fuerzas que el espacio desencadena, que denominamos secuencialidad. Entre estos dos polos extremos se mueve la temporalidad espacial.

Así y en términos generales, la arquitectura, la temporalidad de su espacio se situaría entre las dos opciones descritas: secuencialidad y simultaneidad, mientras que el resto de las artes se vuelcan más abiertamente en una de ellas (la música, el cine, la literatura por la secuencialidad, la pintura, la escultura, la fotografía por la simultaneidad). (22).

El espacio arquitectónico, por sus propias características físicas, puede proyectar, esbozar, sugerir unas determinadas lecturas, unas más precisas experiencias visuales. Una escalera es un espacio que obliga a realizar un recorrido establecido previamente; las posibilidades de alterarlo son mínimas, la libertad del que sube o baja por la escalera en cuanto a la propia experiencia que el espacio propone es prácticamente nula. Un pasillo, una calle, son en este sentido, distintas formas espaciales que provocan unas experiencias perceptivas similares, derivadas de la fuerte componente direccional que determina estos espacios. Es decir, que partiendo del hecho de que la temporalidad del espacio arquitectónico se define por la simultaneidad en su aspecto más general, las distintas configuraciones espaciales "inducen" a distintas formas de temporalidad según las características formales del espacio en cuestión. Una escalera, un pasillo y una calle, están más próximos a la secuencialidad tal y como la hemos definido que a una simultaneidad estricta.

"Cuando vemos a un hombre explorar una cueva, su avance se experimenta como algo que acontece en el

espacio: nuevos aspectos de la cueva se van revelando sucesivamente." (23).

Hay que insistir aquí en que, aunque aparentemente vamos a abandonar una concepción global de la experiencia del espacio arquitectónico (en el sentido de tener en cuenta el conjunto de los sistemas perceptivos de Gibson), en función de una consideración casi exclusiva de la imagen del mismo, de su visualidad, es conveniente indicar que, efectivamente, solo en apariencia la imagen del espacio es el dato que vamos a manejar para nuestra indagación sobre el Espacio Imaginario. La imagen del espacio va a ser el instrumento de aproximación que vamos a utilizar para acercarnos a una compleja realidad como la de la temporalidad espacial. Esta imagen del espacio va a ser utilizada como una representación de las potencialidades contenidas en él con respecto a la temporalidad derivada de su experiencia. La imagen del espacio nos sugeriría así su temporalidad virtual. Pero el fondo de la cuestión sigue estando en la experiencia global de la arquitectura. Ese será siempre el objetivo último de esta tesis, la imagen del espacio será el punto de partida y el objeto de análisis para poder acercarnos a su dimensión temporal latente.

Este punto de vista del espacio arquitectónico como lugar de la acción con distintas maneras de plantear sus relaciones con el tiempo, su temporalidad, plantea nuevas lecturas de diferentes episodios de la historia de la arquitectura que expondré a continuación a fin de comprobar más concretamente las diferentes

maneras en como este "tempo" espacial que he apuntado, se manifiesta.

1.5.- Episodios históricos.

Concretaremos lo expuesto anteriormente en unas determinadas tipologías relacionadas con la arquitectura religiosa. El por qué de esta elección se basa en el carácter "programático" del espacio religioso, en su vocación de "manifiesto" arquitectónico, libre por un lado de las ataduras y limitaciones funcionales de la arquitectura secular, doméstica, y lleno, por otro, de la máxima expresividad de las intenciones y los contenidos de las distintas culturas.

Dos formas, radicalmente diferentes, de concebir el espacio religioso, el espacio del culto, del rito, de la ceremonia en su expresión más rotunda, pueden ilustrar los conceptos de temporalidad del espacio arquitectónico que he apuntado. Dos culturas, Oriente y Occidente, se manifiestan a través del espacio religioso siguiendo unas pautas muy próximas a lo que hemos definido como simultaneidad y secuencialidad.

Occidente se expresa a través del itinerario, del recorrido, de lo procesional, de la sucesión ordenada, preestablecida, de acontecimientos, de lo secuencial en definitiva. Occidente se

manifiesta a través de lo externo, de lo visual, de lo perceptivo, a través de un rito fundamentalmente sensorial, donde el sentido del viaje (que comporta siempre la experiencia religiosa) se hace explícito mediante el movimiento físico a través del espacio del culto.

Oriente, en cambio, es la introspección, el viaje interior, el ensimismamiento, la abstracción. En Oriente desaparece el rito como espectáculo, lo visual, lo perceptivo, porque la experiencia religiosa es más introvertida, es más la relación directa entre el individuo y Dios que exige concentración, interiorización del diálogo, sin acontecimientos externos que lo distraigan. El espacio religioso en Oriente está muy próximo a lo que hemos definido como simultaneidad.

Egipto.- La secuencialidad que hemos relacionado con lo procesional, con el rito que caracteriza el espacio religioso en Occidente es ya detectable en el antiguo Egipto. Los templos egipcios reflejan claramente ese carácter secuencial que traza un camino hacia un lugar innaccesible articulando la secuencia de espacios de tal manera que el camino va sufriendo paulatinamente transformaciones que deben conducir al lugar último, morada del dios. Dos notas destacables con respecto al templo egipcio: primera, el eje de simetría como el elemento organizador de todo el conjunto, y, segunda, la progresión ambiental basada en la

articulación de los distintos elementos arquitectónicos para hacer más expresiva aún la secuencia espacial.

La correspondencia entre secuencialidad y eje es inmediata. El eje va a ser el exponente más claro de la secuencia arquitectónica pero no sólo en un sentido físico, de permitir el movimiento real, sino en un sentido más amplio de dirección potencial. El eje en el templo egipcio es un verdadero organizador de toda la estructura espacial de tal manera que toda ella está conformada articulando diferentes espacios, unos a continuación de otros, firmemente atados por este eje. La avenida de las esfinges en el exterior y las diferentes salas en el interior plantean una gradación de efectos creciente de tal manera que, a medida que nos acercamos al santuario el suelo se eleva, los techos bajan y la oscuridad aumenta. La secuencia espacial que se materializa en el eje que atraviesa todo el conjunto no se conforma con permitir el recorrido de un punto a otro, del exterior al interior del santuario, sino que adopta toda una estrategia de apropiación del espacio con una finalidad muy determinada. En el templo egipcio no es suficiente la continuidad como elemento expresivo de la secuencia: es necesaria la progresión.

El orden, la linealidad de la secuencia, (condición básica para que exista), se ven aquí enriquecidos por esa estrategia de progresión. Es decir, se introduce en la continuidad el cambio, la transformación siguiendo una tendencia.

En el templo de Karnak, en Karnak, además de la estrategia mencionada de expresar la secuencia arquitectónica reduciendo progresivamente, a lo largo del eje, las alturas de los techos y elevando el suelo, siguiendo una fuerte tendencia a comprimir cada vez más el espacio, tenemos la también creciente compresión lateral del mismo: la sala hipóstila, tras los pilonos, se extiende a todo lo ancho del cuerpo del templo mientras que las siguientes salas reducen sus dimensiones planimétricas, su diafanidad, en función de un aumento de los elementos constructivos, de los muros, en una creciente laberintización de esos espacios.

En los templos de Medinet-Abú y Edfú, esta tendencia de la secuencia se expresa de una manera más brutal porque los distintos fragmentos espaciales que la constituyen van estrechándose pero ya no por la creciente complejidad del entramado de muros y pilares sino por la simple compactación de los muros que van achicando esos espacios.

En Deir-el-Bahari, además, el eje adquiere una materialidad brutal: se superpone al edificio. El camino, el recorrido toman cuerpo y se convierten en unos elementos arquitectónicos mas, (aquí de singular importancia compositiva). Aquí la progresión secuencial avanza desde el espacio exterior, abierto, en una sucesión de planos, de terrazas, creciente, cuyo término es la penetración en la montaña, la enorme pared de piedra que preside el conjunto.

La secuencialidad del espacio religioso egipcio. Abajo: planta y axonometría del templo de Khons, en Karnak, y (B), planta del templo de Edfú. Derecha: Deir-el-Bahari.

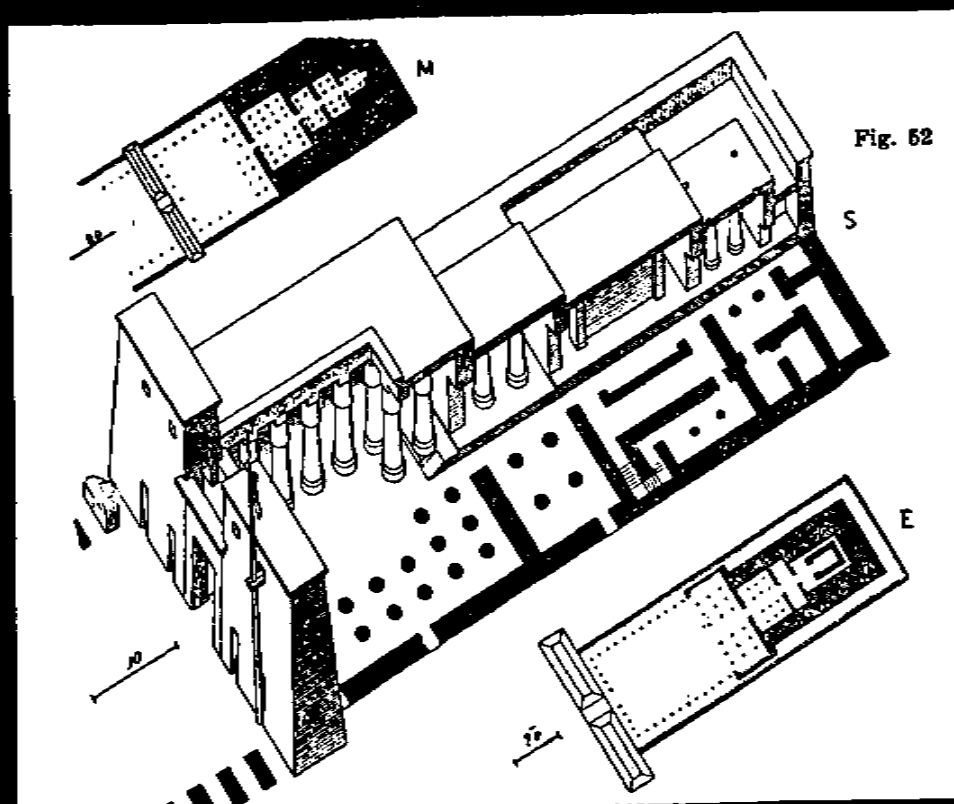
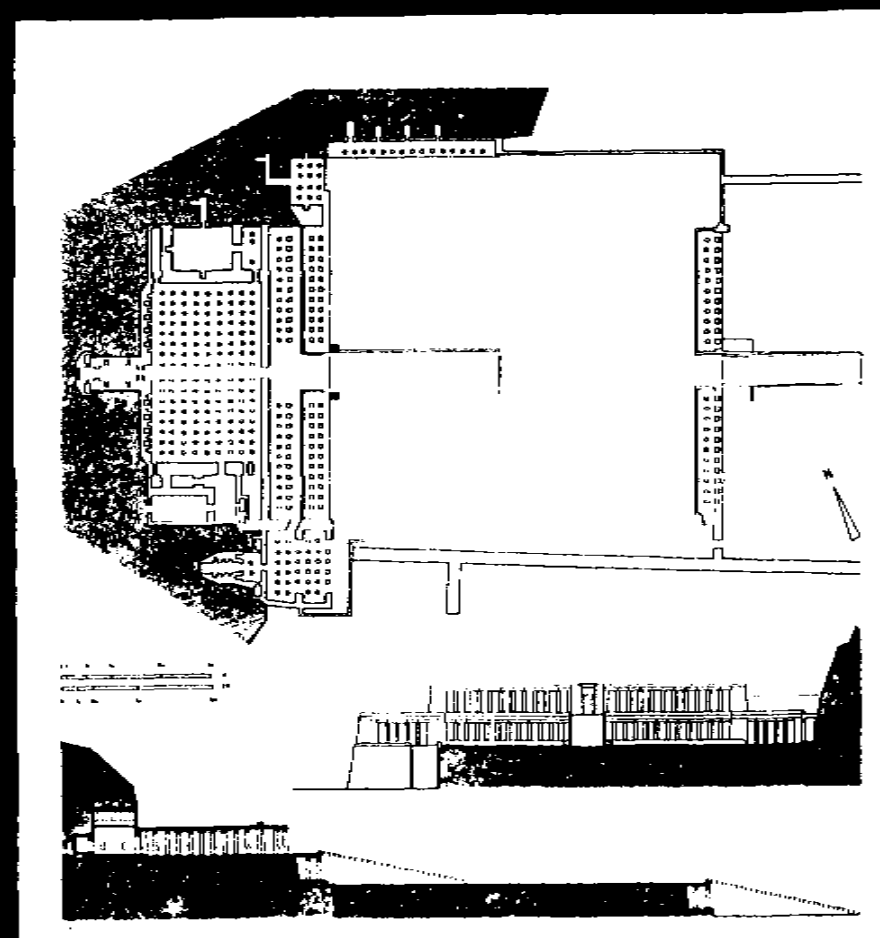


Fig. 62



Esta primera forma de la secuencialidad arquitectónica que analizamos plantea pues una cuestión básica en esta manifestación de la temporalidad espacial que es un objetivo muy preciso, una meta, un fin al que siempre parece abocado la secuencialidad espacial. No existe en estos episodios históricos que vamos a analizar el más pequeño signo de indeterminación, de apertura, en las secuencias arquitectónicas. Todas se plantean como algo cerrado, que empieza y termina, y, sobre todo, que persiguen algo. La secuencialidad espacial se expresa así generada por un motor constante que organiza todos los elementos que configuran el espacio en una estructura que se desarrolla de una manera progresiva hacia una conclusión.

Grecia.- Aunque hablaremos más extensamente sobre Eisenstein en otro apartado de esta Tesis, el nombre de este extraordinario teórico y cineasta soviético sale ahora a relucir porque en un artículo suyo, "La historia del primer plano a través de la historia del cine", (24), hace mención a la "Historia de la Arquitectura" de August Choisy para ilustrar lo que él define como una secuencia espacial, trasladando el concepto secuencia del lenguaje cinematográfico. Incluso el mismo Eisenstein apura aún más la relación cine-arquitectura tomando el ejemplo de la Acrópolis de Atenas como un caso notable de "montaje" espacial. Para Eisenstein los antecedentes más antiguos del montaje cinematográfico proceden de la puesta en escena, cuya

manifestación primera es la "...realizada por el propio espectador a través de un conjunto arquitectónico-escultural." (25). El ejemplo tomado de Choisy es, como ya se ha dicho, el de la Acrópolis de Atenas (26).

La percepción es uno de los elementos clave de la arquitectura griega, las correcciones ópticas, el sentido del lugar, de los ángulos de visión, de lo pintoresco, como apunta el mismo Choisy. Al describir la Acrópolis lo hace siguiendo un itinerario que arranca en los Propileos y termina en el Erecteo y la estatua de Minerva. Este itinerario, esta sucesión ordenada de espacios, de objetos, a través del tiempo, esta secuencia espacial, está descrita por Choisy descomponiéndola en una serie de fragmentos visuales, de cuadros o panoramas: "El cuadro de los Propileos", "Primer aspecto de la Plataforma", "El Partenón y sus vistas en ángulo", "Primer aspecto del Erecteo", etc. La descripción de estos fragmentos de la secuencia de la Acrópolis destaca la preocupación de los griegos por potenciar la percepción de los objetos arquitectónicos en un espacio muy determinado y, sobre todo, a través de un recorrido dentro de ese espacio. Potenciar pues los efectos de la perspectiva, las simetrías y asimetrías, el juego de los volúmenes, la capacidad expresiva de los ángulos de visión.

"Si recorremos ahora la serie de cuadros que la visión de la Acrópolis nos ha brindado, los encontraremos exclusivamente combinados para despertar la primera impresión. Hacia ésta nos conducen invenciblemente nuestros recuerdos. Los griegos buscaban, pues, ante todo, que fuese favorable." (27).

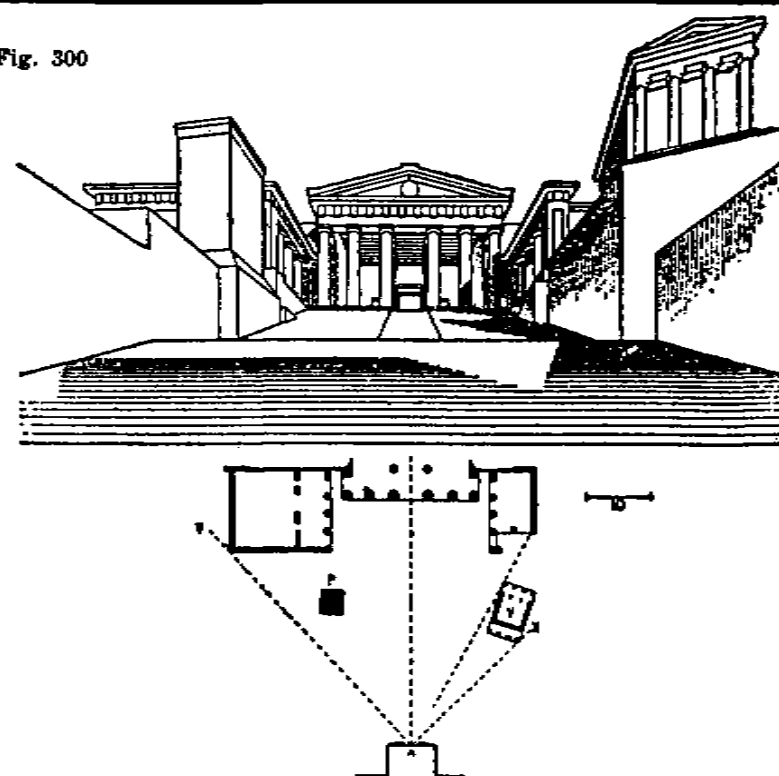
Choisy explica así, de una manera intuitiva, como hemos pasado de una serie de aspectos, de panoramas, de fragmentos visuales muy elaborados para provocar determinadas experiencias estéticas en el espectador, a una ordenación de los mismos según una secuencia. Es decir, no basta con construir "cuadros" aislados sino que han de estar "combinados", en expresión de Choisy, "montados", como lo expresaría Eisenstein, para poder provocar esa "primera impresión favorable" que el sentido plástico de los griegos buscaba.

Estamos ante un caso de secuencia espacial muy diferente al que veíamos en el caso del antiguo Egipto donde la secuencia tenía su formalización en el eje organizador de todo el conjunto. En el caso de la Acrópolis, como en general en el de la arquitectura griega, la secuencia espacial se basa en criterios más complejos. Si en los edificios aislados, en los templos, el control de sus elementos desde el punto de vista perceptivo es absoluto, en el caso de los conjuntos en los que estos edificios se sitúan, la relación entre los mismos atiende a unas intenciones radicalmente distintas.

"La composición por simetría, el empleo de las leyes geométricas y de los sistemas de coordinación óptica se circunscriben al edificio, y los griegos han limitado enérgicamente el empeño de la composición arquitectónica así entendida, dentro de estos confines, evitando aplicar los mismos métodos en escala más extensa." (28)

Fragmentos de la secuencia espacial de la Acrópolis, según Choisy.

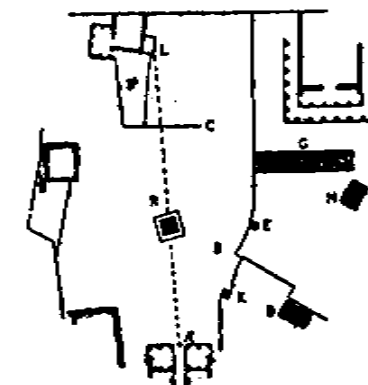
Fig. 300



Vista de los Propileos



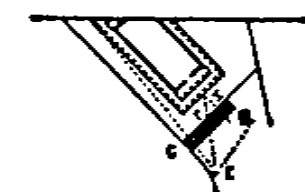
Fig. 301



Primer aspecto de la Acrópolis

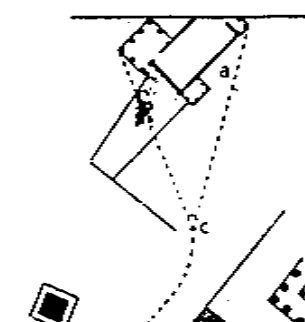
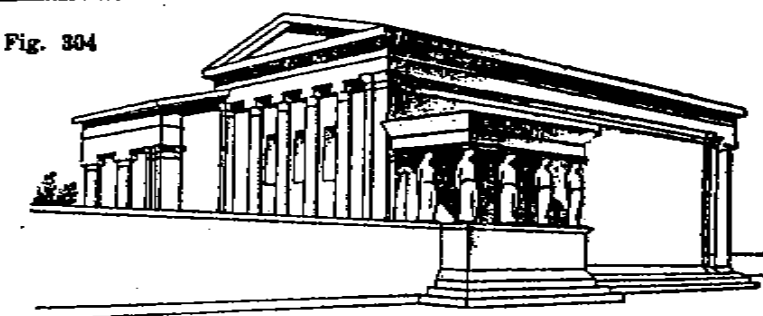


Fig. 302



Primer aspecto del Partenón

Fig. 304



Primer aspecto del Erecteo

La secuencia en este caso del conjunto de la Acrópolis se construye con elementos autónomos, los edificios, en una suerte de organización cuyas reglas no tienen ya la claridad ni la disciplina de los esquemas geométricos que gobernaban la construcción de aquellos.

La renuncia a intervenir con los métodos hasta aquí examinados más allá de la escala del edificio no significa que falte una composición de conjunto, sino que ésta se basa en métodos distintos, en cierto sentido complementarios de los precedentes. Los griegos evitan, en resumidas cuentas, tratar una porción demasiado grande de elementos, del mismo modo que un organismo cerrado, contrapuesto al ambiente circunstante, y prefieren considerar al acrópolis o al recinto como una sección del paisaje infinito, dentro del cual los edificios son libremente colocados, teniendo en cuenta todas las preexistencias de orden natural y artificial. Por lo tanto, los complejos edilicios no sólo no excluyen, sino que piden el espectáculo de la naturaleza y del escenario urbano circunstante." (29)

Conviene indicar en este punto que, aunque la naturaleza espacial de los modelos que analizamos y comparamos, el templo egipcio y la Acrópolis, son radicalmente diferentes, hay un dato significativo en ellos que nos permite relacionar sus maneras de expresar la temporalidad: su carácter unitario. En efecto, el templo egipcio es una unidad compositiva con una estrategia cerrada y clara en cuanto a conceptualización del espacio, pero también lo es la Acrópolis porque a pesar de estar formada por edificios singulares aislados, su situación dentro del conjunto y la relación entre ellos genera un sistema espacial con carácter unitario. La secuencialidad que presenta la Acrópolis es de una complejidad mayor que la que veíamos en el templo egipcio. En

primer lugar ya no es tan clara y rotunda como en este último: no existe en el modelo griego un camino trazado, una progresión de espacios articulados de manera creciente. La Acrópolis plantea una estrategia secuencial si pero donde ya se ha filtrado una gran dosis de indeterminación, de ambigüedad, de simultaneidad en una palabra. La temporalidad de la secuencia griega es menos rotunda porque hay una mayor consideración del sentido del lugar que impide la concreción de secuencias espaciales puras.

El "montaje" de vistas que supone la Acrópolis es más una guía indicativa para la experiencia espacial de quien se mueva en ese espacio que una secuencia estricta preestablecida visualmente a través de un eje preciso, que pudiera aprehenderse incluso desde la inmovilidad de una observación estática.

El desarrollo posterior del espacio occidental abandona este sentido del lugar para reafirmarse en la autonomía de la arquitectura, en su propia suficiencia para construir una temporalidad propia, proyectada desde sí misma. Este difícil maridaje entre la secuencialidad y la simultaneidad que observamos en la Acrópolis no volveremos a encontrarlo, aunque expresado de manera bien diferente, hasta la Modernidad.

Así pues las características del lugar, sus particularidades físicas y la relación entre ellas y los propios edificios aislados conformaran el sistema espacio-temporal ejemplificado en la Acrópolis de Atenas. El Espacio Imaginario se basa aquí en un

difícil equilibrio entre el rigor y exactitud de los elementos y el empirismo de una "puesta en escena" de los mismos, entre la racionalidad de las partes y la irracionalidad del conjunto.

La estrategia del espacio en Occidente se plantea, en términos generales, desde posiciones próximas a las mencionadas en el caso de la Acrópolis griega. El espacio provoca su recorrido, invita al tránsito y al movimiento dentro de él, pero no de una manera mecánica trazando caminos por donde deambular, sino, de forma mucho más compleja, proyectando movimientos y recorridos visuales.

El espacio en Occidente se expresa de manera rotunda a partir del Renacimiento. Es decir, esa tendencia que hemos apuntado hacia una temporalidad marcada por la secuencia va a tener en el Renacimiento su manifestación más consciente. La secuencialidad se traducirá en una conquista creciente de la profundidad espacial, en una sistematización del espacio que dará a la temporalidad de la arquitectura una densidad conceptual inédita.

El clásico de Bruno Zevi, "Saber ver la arquitectura", contiene algunos aspectos que, en este punto, nos pueden ayudar a desarrollar más nuestra indagación.

Zevi nos recuerda un tema estrechamente relacionado con la temporalidad del espacio como es el del ritmo. El ritmo en arquitectura tiene unas características diferentes al ritmo tal y como lo entendemos a través de la música. La estricta e inalterable secuencialidad de la música obliga a la percepción del ritmo en unas condiciones prefijadas de naturaleza bien diferente a las que la arquitectura produce.

"En el ritmo del canto o de la danza el movimiento de los elementos es activo, cualquier nuevo elemento se presenta solo cuando el precedente ha desaparecido, pero permanece en nuestra conciencia. En la organización de una forma plástica, sin embargo, el elemento nuevo simplemente se añade al viejo, precedente, que ya existe no en nuestra conciencia sino que ocupa un lugar determinado en el espacio. La impresión del ritmo es creada por la correlación entre todos los elementos realmente existentes y su presencia contemporánea." (30)

Así, el ritmo de expresiones abiertamente secuenciales como la música, el canto o la danza, se desarrolla exclusivamente en el tiempo, mientras que el ritmo de las expresiones plásticas, como la arquitectura, a caballo entre la simultaneidad y la secuencialidad, al desarrollarse en el espacio permiten un juego más complejo: la posibilidad de saltar continuamente desde la dimensión temporal (un elemento después de otro) a la espacial

(un elemento junto a otro). Y, al mismo tiempo, ambos niveles coexisten en la propia experiencia espacial.

Volviendo al libro de Zevi, vamos a hacer algunas apreciaciones que nos permitan entrar en el problema de la temporalidad del espacio renacentista.

La evolución de la arquitectura religiosa cristiana desde las primitivas basílicas de origen romano, a las primeras iglesias románicas, es la crónica del desarrollo progresivo, de complejidad creciente, de una estructura espacial que va pasando por sucesivas fases tendentes a un control espacial de una expresividad cada vez mayor. No vamos a insistir aquí en los ya conocido comentarios de Zevi acerca de "la directriz humana del espacio cristiano", "la aceleración direccional y la dilatación bizantinas" y "la interrupción de los ritmos" de los siglos VIII al X, antes de la conformación del románico. Son temas que tienen que ver con la temporalidad de la arquitectura pero que Zevi los trata más desde una lectura específica del espacio. Lo que nos interesa destacar, apoyandonos en sus reflexiones, es cómo en este periodo la estructura espacial de la arquitectura prerománica abandona una concepción básicamente mural, de planos casi independientes, para comenzar a desarrollar la articulación espacial de sus elementos constructivos. Las bóvedas de arista, las pilastras, los contrafuertes, empiezan a diferenciarse, a singularizarse respecto del muro, respecto del conjunto de la

iglesia, para comenzar a generar un entramado espacial del que, inevitablemente, surge una nueva temporalidad.

Estamos en presencia de una profunda transformación del espacio asambleario de las iglesias paleocristianas en el sentido de la exacerbación de la tensión del "tempo" espacial: de la direccionalidad única, estática, de aquellas primeras iglesias, en donde el conjunto se ordena en función del eje longitudinal que conduce al altar, a la doble direccionalidad de las iglesias románicas y, sobre todo, góticas, donde el eje de la planta se contrapone, a veces fuertemente, a una direccionalidad vertical que va a marcar toda la estructura espacial del edificio.

Esto es lo que indica Zevi pero, desde nuestro punto de vista, ¿cual es la característica de esta secuencia espacial de la arquitectura religiosa medieval?, ¿que elementos propios aporta esta forma histórica de la secuencialidad arquitectónica?

Podríamos denominar, o caracterizar la secuencia medieval como "narrativa". Expliquemos este punto porque cuando hablemos del Renacimiento comprobaremos como la secuencia cambia profundamente de sentido.

El espacio románico y el gótico se expresan a través de la continuidad. Hay una clara tendencia a la expresión dinámica de las fuerzas estructurales, a una figuración "nerviosa" del juego de las mismas, una desmaterialización de los elementos murales en

favor de una continuidad interior-exterior crecientes, en fin, toda una estrategia encaminada a expresar un ininterrumpido fluir del espacio. Pues bien, esta clara manifestación de la secuencialidad tiene una naturaleza básicamente sucesiva: pasamos de un elemento a otro, de un detalle al siguiente, en una suerte de narración espacial en la que cada elemento aporta una novedad respecto del anterior porque son elementos singularizados, donde el conjunto "crece", no solo en el propio espacio en sí, sino incluso a través del tiempo: el organismo espacial mantiene esa continua acumulación que ha caracterizado siempre el hacer colectivo, gremial, anónimo de los conjuntos medievales. La arquitectura gótica es "orgánica" en cuanto que "cuenta una historia" que es la de su propio crecimiento, expansión y articulación con el resto de la ciudad.

Cuando surge la perspectiva y se consolida la nueva sensibilidad espacial del Renacimiento, se produce un cambio, en cuanto a la temporalidad, de sentido radicalmente diferente.

El espacio fluido, continuo, empírico del gótico se sistematiza, se abstrae. El espacio se ordena de tal manera que la continuidad de la secuencia medieval, progresiva, narrativa, se transforma en una continuidad donde prima la relación entre los elementos, el juego de las proporciones. A una continuidad de cosas que se suceden sigue una continuidad de cosas contiguas.

Benévolo (31) lo expresa con claridad cuando contrapone la "percepción sucesiva de los valores absolutos" de la arquitectura medieval con la "percepción simultanea de los valores relativos" del Renacimiento.

Con el Renacimiento la adopción del repertorio clásico de elementos espaciales tiene una significación clara: se trata de construir estructuras arquitectónicas unitarias en las que los elementos normalizados tomados de la Antigüedad juegan un papel no autónomo sino subsidiario que les relaciona inmediatamente entre sí y con la totalidad, con la unidad del conjunto. El Renacimiento establece proporciones, relaciones jerárquicas entre los elementos porque la estructura espacial se ha abstraído de sus contingencias constructivas y está ahora más atenta a la comprensión global de todo el edificio.

Aparentemente la continuidad de la secuencia espacial sigue vigente en el paso de una época a la otra, sobre todo si tenemos en cuenta la búsqueda constante de la profundidad que el espacio perspectivo persigue, pero, como hemos visto, la secuencia que consagra el Renacimiento es de una naturaleza bien distinta a la medieval.

Diremos, para resumir, que la continuidad sucesiva del gótico se ha transformado en una continuidad simultanea con el Renacimiento. Es decir, que la secuencialidad espacial ha vuelto a contaminarse con su oponente temporal: la simultaneidad.

El espacio del Renacimiento se percibe, así, en la reflexión, en la comparación, en la relación, la medida y la comprensión intelectual íntegra de todo el conjunto. El espacio medieval se percibe en el trayecto, en el recorrido que va descubriendo paso a paso la continua revelación de su espacio. Por eso el Renacimiento, en sus comienzos, fija al espectador, presenta la arquitectura como un fenómeno que se comprende pero que no necesita de la acción para aprehenderla en todo su significado.

Volviendo a Frankl (32) vamos a ver, en este punto, cómo analiza el espacio arquitectónico desde los albores del Renacimiento hasta la época actual, desde un punto de vista muy próximo a los conceptos que estamos utilizando.

Establece Frankl una serie de fases en el desarrollo histórico de la arquitectura occidental. La primera fase (1420-1550) se caracteriza por la escasez de los puntos de vista, de los distintos aspectos, de los fragmentos visuales que nos permiten completar la "imagen mental" de la arquitectura que habitamos. "Y es que esa imagen arquitectónica es única en la primera fase. Mírela uno por donde la mire, siempre es la misma, ya que se identifica con la verdadera forma total." (33)

"Un edificio cilíndrico de planta central, como el Templetto de Bramante perteneciente a San Pietro in Montorio, de Roma, resulta igual por todos lados. Y aunque, a cada paso que damos, este desplazamiento es tal que las imágenes vuelven siempre a intervalos regulares. Solo el fondo cambia, pero incluso este cambio debía quedar eliminado mediante el proyectado patio circular y la columnata circundante." (34).

El punto de vista único, inmutable, de la perspectiva renacentista impregna toda la concepción espacial de la época de tal manera que las imágenes que se producen son de una gran claridad, en el sentido de que, en cualquier parte que queramos detenernos, "nos sentimos en posesión del conjunto". No hay sorpresas ni tentaciones hacia lo pintoresco. Estrategia muy similar a la de la arquitectura griega con respecto a los edificios aislados: un solo punto de vista del Partenon nos permite reconstruir mentalmente el edificio entero.

Y para terminar de caracterizar esta primera fase, Frankl apunta su carácter frontal:

"Las imágenes individuales son frontales. Dadas sus ramificaciones radiales hacia afuera de todos los ejes espaciales, nosotros nos dirigimos siempre de manera frontal hacia cada superficie, y cada superficie parece volverse también hacia nosotros de manera frontal."

"...Vemos las cosas de manera frontal, porque siempre están dispuestas en sentido prismático y porque el circunscrito prisma rectangular de cuatro lados siempre permanece indicado con tanta claridad, que distinguimos de inmediato sus ejes. Por consiguiente podemos ver oblicuamente o de perfil los miembros de un edificio, al pasar por delante de ellos, pero tomaremos todas esas distintas perspectivas como algo provisional, adivinando el aspecto frontal a través de cada una de ellas."

"...Todo nos impulsa a ver en el sentido de una proyección ortogonal paralela." (35).

La secuencia espacial se basa, en esta primera fase, en una fuerte jerarquización de los puntos de vista, privilegiando todos

La "imagen única" de la primera fase de Frankl, identificadora del conjunto. Interiores de San Lorenzo y Santo Espíritu, de Brunelleschi.



aquellos que se sitúan en el eje óptico de la pirámide visual, desde la que se construye y organiza todo el espacio circundante. Estos puntos de vista crean una imagen del espacio arquitectónico caracterizada por ser una imagen única, inalterable, que define la arquitectura de una manera total, globalizadora, en la que no caben lecturas parciales, no previstas. Y si en el recorrido del espacio nos desviamos de esos puntos de vista, de esos lugares geométricos que generan y estructuran toda la arquitectura y nos movemos por trayectos distintos, las imágenes obtenidas, los puntos de vista en diagonal, nos remitirán siempre a los puntos de vista principales, "desde donde veremos las cosas de frente". (36). Lo secuencial se manifiesta pues, de una manera muy simple, unívoca, haciendo bascular todas las posibles secuencias espaciales en unas pocas ferreamente establecidas. Al ser tan clara la estrategia propuesta el espectador no necesita recorrer el espacio puesto que desde su privilegiado lugar ordena y estructura todo el universo que le rodea.

Hay en todo ello el reflejo de la nueva imagen perspectiva, de la representación espacial, en la construcción del espacio. La realidad espacial se convierte así en la sombra de una imagen, la arquitectura empieza a surgir de una representación de sí misma. La temporalidad de este espacio es más una ilusión que un elemento necesario del mismo. Es una temporalidad provocada por las propias aventuras de la imagen: la fuerte secuencialidad del primer Renacimiento se experimenta preferentemente por el

recorrido de la mirada a lo largo de las líneas que fugan hacia el infinito que por el movimiento.

La segunda fase establecida por Frankl abarca el periodo comprendido entre 1550 y 1700. Si en la primera, aparte los datos definitorios apuntados, la luz se planteaba de una manera uniforme, continua, sin saltos ni contrastes, potenciando y reforzando el carácter unitario del espacio, en esta segunda fase, la luz tiende a fragmentar esa unidad espacial a través del contraste entre zonas claras y zonas oscuras. La claridad objetiva que rodeaba la visión del espacio en la primera fase es sustituida por una concepción de la imagen arquitectónica más compleja.

"Algunas áreas permanecen luminosas y claras, otras se hacen lóbregas y borrosas, y así se forman, por un lado, unas determinadas imágenes principales que atraen poderosamente la atención, mientras que por otro, quedan unas áreas secundarias en las que la vista no se detiene y, aunque lo hiciese, tampoco lograría entender por completo los detalles." (37).

Esta pérdida de la claridad espacial y la introducción de una cierta confusión expositiva de la arquitectura de este segundo periodo se completa con la rotura de la composición y las formas de la fase anterior. El espacio se fragmenta y los elementos que lo constituyen se penetran, se funden y se separan creando una nueva estructura espacial en la que los puntos de vista no están ya sometidos a aquella rígida jerarquía y, por tanto, la

temporalidad del espacio va aumentando en su capacidad de provocar múltiples y diferentes secuencias espaciales.

La frontalidad de la primera fase es sustituida ahora por la perspectiva diagonal. El análisis de Frankl que se refleja en el párrafo siguiente, revela un enfoque del espacio arquitectónico estrechamente conectado con lo que se ha definido como Espacio Imaginario en la Introducción de esta tesis:

"... La gran corriente de movimiento que nos arrastra alrededor o a través del edificio, no nos permite mirar en todas direcciones con la misma calma. No, miramos siempre en la dirección de la corriente, y las imágenes que quedan a la derecha y a la izquierda se nos hacen indiferentes y solo les prestamos una atención fugaz ... Las imágenes subordinadas son vistas por nosotros diagonalmente, al pasar. Es cierto que también pueden ser contempladas de frente, casi siempre, pero ahora, en la segunda fase, esta vista frontal es simplemente una entre muchas otras, y precisamente la menos importante." (38).

La perspectiva diagonal, la visión oblicua, introduce en la comprensión de la estructura espacial una ambigüedad que complejiza notablemente el "tempo" de la arquitectura. Si ya el espacio no debe ser "diáfano", si no se presenta de una manera rotunda y clara, si la visión del universo construido no debe ser necesariamente objetiva, estamos entrando en un territorio en el que lo primordial ya no es el conocimiento racional del espacio sino las sugerencias e impresiones que este provoca. "...los cuerpos se transforman en obstrucciones ópticas". (39). La ocultación, la interpenetración y la manifiesta dislocación de las formas y los sencillos volúmenes del periodo anterior,

constituyen una nueva manera de presentar la arquitectura que se adentra en los oscuros caminos de lo imprevisible, y de lo fragmentario. Esta pérdida de la unidad y la consiguiente sustitución por un "montaje" de fragmentos espaciales, supone una vuelta a la consideración del Espacio Imaginario que ya habíamos visto, de manera análoga, en la Acrópolis griega: un sistema de organización espacial que partiendo del control racional de los distintos elementos del sistema los relaciona entre sí de manera "irracional", imprevisible, atenta en el caso de los griegos a las particularidades del lugar, y sensible en el caso de esta segunda fase de la arquitectura que define Frankl, a los complejos juegos espaciales. El episodio del primer Renacimiento no supone un abandono de la concepción secuencial del espacio, sino que, por un lado la secuencia se reduce a unas determinadas trayectorias fundamentales que son las que generan toda la composición espacial y todas las demás posibles acaban, inevitablemente, en estas, y, por otro, la claridad y objetividad del espacio hace casi innecesario el movimiento a través o entorno a la arquitectura por lo que la secuencialidad, puede vivirse y experimentarse casi desde unos pocos puntos privilegiados del espacio.

Toda esta compleja organización espacial que comporta el Renacimiento y el Barroco supone un giro profundo en la comprensión y la experiencia del mundo de las formas visibles que habitamos. Esta alteración de la concepción espacial representa un cambio trascendental desde nuestros objetivos porque significa

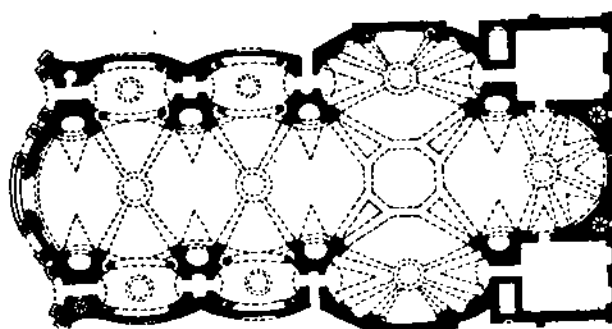
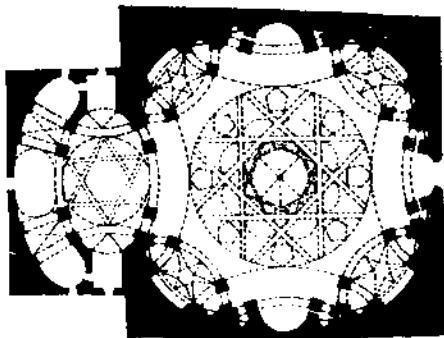
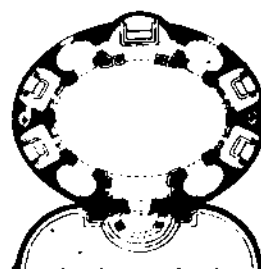
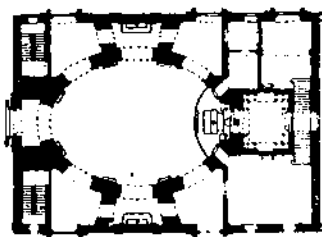
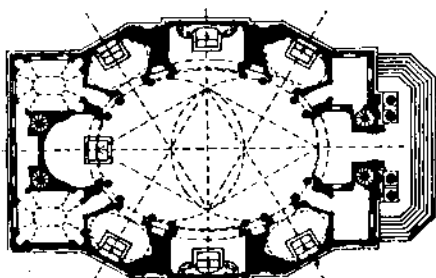
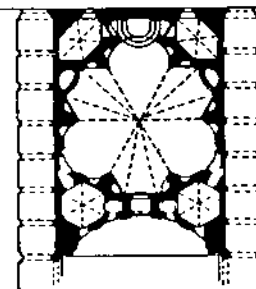
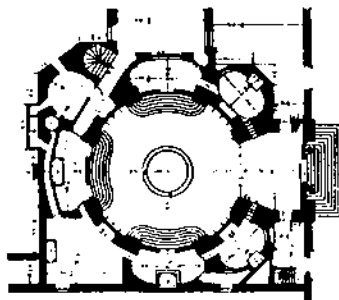
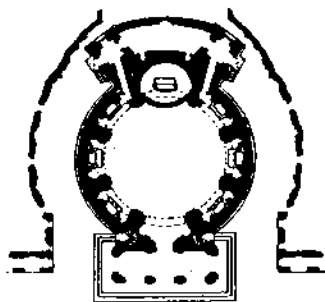
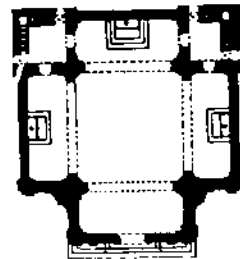
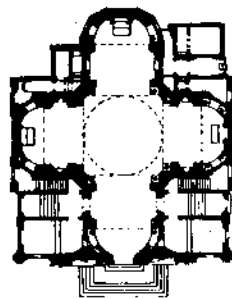
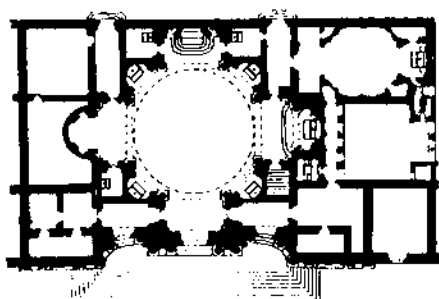
el paso de una arquitectura que se vive "por sí misma" a una arquitectura concebida como "representación" de la propia arquitectura.

"Con anterioridad (al Barroco) se estaba dentro del mundo, se estaba entre las cosas, pero no se tenía la lejanía ni la visión en profundidad para que estas cosas se organizaran en una vista, en un panorama." (40).

Pasar de vivir dentro del espacio, experimentándolo desde sus propias dimensiones y sugerencias, a situarse fuera de él, a contemplarlo y, a partir de esa condición "lejana", "extraña", comprenderlo y habitarlo, supone, por un lado, la introducción del sentido de "representación" del espacio, de la arquitectura como espectáculo, y, como tal, experimentarlo, y, en segundo lugar, la necesidad, para conseguir lo anterior, de construir un sistema organizativo, visual, (todo el complejo entramado geométrico de la perspectiva artificial), que garantice la formación de una imagen sólida y coherente del espacio arquitectónico que se muestra.

"La perspectiva por su misma naturaleza sustituye una representación "naive", narrativa de la realidad (objetos tridimensionales dispuestos en el espacio) con un sistema coherente en sí de símbolos gráficos que requieren un orden rigidamente controlado."... "En pintura, la perspectiva creaba la ilusión de la realidad, en arquitectura reducía el espacio real a la ilusión de espacio plano sobre una superficie pictórica." (41).

La arquitectura y su imagen, realidad y representación, no van a ser, a partir de entonces, dos cosas distintas puesto que, de



Segunda fase de Frankl: iglesias del XVII a través de cuyas plantas se aprecia la irrupción de la diagonal y la visión oblicua, que produce un mayor número de imágenes que en la primera fase.

esta manera, la arquitectura se proyecta y construye como imagen, como representación de sí misma.

"Con la introducción de la perspectiva la arquitectura ya no es simplemente una forma de la realidad, sino que también "imita" la realidad." (42).

Si la primera fase se caracterizaba por la imagen única y la segunda por las diversas imágenes necesarias para poder comprender el espacio arquitectónico, la tercera fase, que Frankl sitúa en el siglo XVIII, tiene como dato definitorio el número infinito de imágenes. Estamos pues ante un progresivo proceso de complejidad en lo que se refiere a concepción secuencial del espacio basada, fundamentalmente, en una creciente multiplicación de las imágenes arquitectónicas.

Los fragmentos espaciales, los "cuadros" o las distintas imágenes que de una determinada arquitectura poseemos para poder comprenderla, van articulados entre sí, en la arquitectura occidental, según los criterios derivados de las reglas de composición. Desde nuestro punto de vista, el elemento más significativo de ensamble, de unión y de relación de los distintos espacios, utilizado de una manera característica en Occidente es el eje. No solamente el eje ordena el plano sino que, además, materializa y refuerza la sensación más expresiva de lo espacial: la profundidad. El eje permite potenciar al máximo la percepción de la profundidad porque concreta por un lado, y jerarquiza, por otro, la convergencia de las líneas que definen

el espacio que nos rodea, de tal manera que el sistema resultante provoca una sensación espacial intensa. El eje pues se convierte así en un elemento de enorme importancia para proyectar y construir espacios donde la sensación de profundidad sea determinante. Pero, además, este eje inmaterial, que notamos no por su presencia física, sino por el orden que impone entre los distintos elementos constructivos, es la clave de la articulación, de la relación y encadenamiento de los distintos espacios, o fragmentos de espacio que constituyen un edificio o un conjunto urbano. Y la forma de trabajar con el eje, (o los ejes de la composición), será determinante del concepto espacial adoptado. El eje en la primera fase descrita por Frankl, es prácticamente único y se identifica con el lugar geométrico de los puntos de vista escasos y privilegiados que caracterizan ese primer momento del desarrollo de la arquitectura occidental. La evolución posterior va unida a la progresiva complejidad en la utilización de estos ejes de la composición, de tal manera que, la sucesiva multiplicación de las "imágenes" de las que habla Frankl, hay que asociarla a un proceso continuado pero muy lento, de "disolución" de estos ejes, de estos elementos jerarquizadores del espacio en cuanto a su papel como motores de la continuidad, de la secuencia espacial.

Todo esto nos lleva a tratar los criterios, las normas, los esquemas generadores del espacio que identifican la arquitectura de las distintas épocas. Lo que Emil Kaufmann llama "sistema", (43).

"Solemos concebir un estilo arquitectónico como un conjunto de rasgos estructurales y decorativos que, con ciertas variaciones, se repiten dentro de una época dada. Tanto si tomamos esos rasgos de un solo edificio sobresaliente, al que se considera la encarnación más pura de un estilo determinado, como si construimos el estilo a base de rasgos entresacados de varias estructuras, el caso es que nos colocamos en situación de contemplar las realizaciones del periodo desde su supuesto apogeo." (44).

"La disposición de las partes en cada obra concreta, y muy particularmente su relación con el todo, se deriva del ideal compositivo de la época. "El "sistema arquitectónico" es la visualización de determinada "Gestalt-Idea". (45).

El conjunto de rasgos definidores de la arquitectura occidental que hemos citado anteriormente se corresponde con lo que Kaufmann denomina sistema renacentista-barroco. Este sistema compositivo constituye el poderoso e influyente generador de formas y espacios que más ha caracterizado a la cultura occidental. Su influencia, aunque sea como rechazo, llega hasta nuestros días.

Para comprender bien el paso que se produce de la Edad Media al Renacimiento, Kaufmann habla del cambio de una concepción basada en lo cuantitativo, en la proporcionalidad, en las relaciones numéricas entre los distintos elementos, a otra, propia del Renacimiento, en la que, sin abandonar esa significación cuantitativa, introduce un "valor" en la ordenación de las partes que jerarquiza las nuevas estructuras compositivas: "... las partes, no solo debían presentarse en reciprocidad matemática y manteniendo relaciones de tamaño estrictamente satisfactorias, sino que además debían diferenciarse en componentes superiores e

inferiores." (46). Para construir este sistema jerarquico se utilizan tres procedimientos: la concatenación, la gradación y la integración. La concatenación y la integración hablan por un lado de la relación y correspondencia "del todo respecto a las diversas partes, de las partes entre sí y de ellas con el todo" (47), y, por otro de la necesaria integración de aquellas en el conjunto. A esto se añade la gradación, es decir, la exigencia de establecer una valoración, una jerarquía que distinga aquellas partes dominantes de las subordinadas.

"Concatenación, integración y gradación fueron los principios fundamentales que hicieron del Renacimiento y del Barroco un solo sistema, pese a todas las diferencias existentes entre estas dos etapas." (48).

Un sistema así, profundamente trabado y jerarquico, tiende a potenciar la continuidad, la relación y la fluidez entre los distintos aspectos que configuran el espacio, de tal manera que aunque haya elementos que destaquen del conjunto, el propio sistema se encarga de garantizar que no existan rupturas, saltos, falta de cohesión en el todo. Todo esto refuerza la articulación de las partes y su presentación a través de la secuencia espacial.

La simultaneidad árabe.- Hasta aquí hemos intentado establecer un panorama de un determinado desarrollo de la arquitectura occidental que se basa fundamentalmente en una organización del

espacio cuya temporalidad es la secuencia. "Tempo" que, además, no tiene una concreción única sino que adopta múltiples estrategias, pero que al final se expresa siempre a través de la secuencia como organización que permite una experiencia del espacio continua, ininterrumpida.

El planteamiento opuesto define la temporalidad espacial con el término que hemos denominado simultaneidad, cuyo ejemplo más significativo vamos a situar en Oriente, y, más concretamente, en la arquitectura religiosa árabe.

En sus "Invariantes castizos de la arquitectura española", Chueca Goitia establece una serie de características del espacio en la arquitectura oriental que entran de lleno en las consideraciones que sobre la temporalidad espacial estamos haciendo, (49). Respecto a Occidente, "las funciones espaciales y temporales musulmanas son eminentemente discontinuas." (50).

"Frente al Occidente, integración y continuidad, el Oriente opone numeración y discontinuidad. El Oriente expresa en su arte esa suma de átomos temporales y espaciales, sin continuidad, sin duración más que como suma de puntos o de instantes. El Occidente se gozó, en cambio, en la continuidad tersa, melódica, cerrada, redonda y suave como un torso praxiteliano. Oriente se caracteriza por el polígono acercándose sucesivamente al círculo, pero sin llegar al límite; Occidente, por el límite mismo: el círculo." (51)

La secuencialidad del espacio que veíamos con mayor o menor complejidad en varios episodios de la arquitectura occidental, va

estrechamente unida a la continuidad que Chueca menciona. El espacio occidental es continuo, "melódico", está por tanto sometido a un "tempo" determinado que obliga a unas cadencias y a unos ritmos que son los que expresan esa continuidad. Zevi (52), habla también de contracciones y dilataciones, de aceleración y ralentización del espacio arquitectónico, que no son, en definitiva, sino manifestaciones de esa temporalidad espacial. Pero, como ya se dijo, esa continuidad espacial que viene expresada por la secuencia, está construida a base de fragmentos espaciales, de imágenes arquitectónicas, cuyo "montaje", o para utilizar la terminología de Frankl, cuya "imagen mental" (síntesis de toda la serie de imágenes interpretadas tridimensionalmente que podemos registrar al movernos en el espacio), se caracteriza por el paso de un fragmento a otro en una sucesión más o menos fluida, pero, en cualquier caso, continua, secuencial.

En Oriente, sin embargo, el "tempo" es discontinuo. ¿Que supone esta discontinuidad en la presentación del espacio arquitectónico?. Al romperse la ligazón que unía los fragmentos espaciales en un continuo, aquel se presenta como una acumulación de elementos que no terminan de constituir una unidad. Se pierde así el sentido globalizador, de totalidad, de orden estricto, que caracterizaba la secuencia espacial en Occidente y se propone, por tanto, una relación espacio-temporal basada en la indeterminación, en la yuxtaposición de los fragmentos, en la falta de un orden previamente establecido. Rafael Moneo (53), se

refiere a conceptos similares cuando habla de la Mezquita de Córdoba:

"El Islam enfatiza la presencia omnipotente de Dios, a quien se reserva el poder de creación. De ahí que, la deliberada ausencia en la cultura islámica de imágenes creadas por el hombre haya que entenderla como un signo de respeto a Dios. La extensión de estas ideas a la arquitectura supuso el abandono de la unidad y singularidad que caracterizaba a la arquitectura tradicional de Occidente y la aparición, como contrapartida, de una arquitectura genérica y no particularizada." (54).

El espacio, pues, queda desnudo, indeterminado, vacío de referencias que lo enfatizen, se convierte casi en un ente abstracto.

"...la difusa presencia de Dios se materializaba así en la infinitud del artificial espacio de la mezquita. En otras palabras, tanto la axialidad y secuencialidad como la imponente centralidad de las primeras iglesias y basílicas cristianas desaparecía de las mezquitas en aras de un espacio neutro y sin caracterizar. El foco del espacio cristiano - el altar - era absorbido por el todo." (55).

La pirámide visual que organizaba y estructuraba jerárquicamente todo el espacio occidental a partir del Renacimiento, se disuelve en un orden espacial distinto. A la secuencia con que hemos definido, básicamente, la forma de concebir el espacio en la arquitectura religiosa cristiana, caracterizada por la sucesión, el encadenamiento de los diferentes espacios, y materializada por el eje, tanto óptico como físico, "conductor inmaterial de todo el perspectivismo focal, saeta lanzada al punto de fuga en perfecto y rectilíneo tránsito - suite -." (56), se opone, en el

espacio árabe, la discontinuidad, el salto, la yuxtaposición, la ruptura con la temporalidad jerárquica que nos hacía ver y pasar de un espacio a otro y su sustitución por un "tempo" abierto, sin conclusión y sin metas, que denominamos simultaneidad como opuesto a lo secuencial, y donde los procesos puestos en juego para hacer del espacio algo existencialmente vivo son, también, de naturaleza totalmente distinta a los del espacio occidental.

El espacio religioso de la mezquita surge de dos posiciones complementarias: de un lado, de la adopción paulatina de unas formas que resuelven escuetamente la función primordial que sustenta la religión islámica: la obligación de realizar plegarias; de otro, el rechazo frontal a la cultura precedente cristiano-mediterránea en cuanto a su significado y simbología que le lleva a asumir parte del arsenal de la arquitectura occidental descargándola de sus connotaciones ideológicas.

La oración privada del Islam no está ligada a un lugar determinado, a un punto, a un objeto de carácter sagrado sino a una dirección, a una orientación cuya respuesta arquitectónica es el muro de la qibla. Si el punto de fuga del espacio cristiano, el altar, - donde converge toda la atención del ritual religioso y donde confluyen, por tanto, las principales fuerzas generadoras del espacio-, se transforma en una dirección el resultado de semejante reconversión espacial no puede ser otro que la disolución de la pirámide visual que a partir del Renacimiento consagra el espacio-secuencia característico del rito cristiano.

De un espacio encauzado fuertemente a un centro, jerarquizado y de una direccionalidad que impone un "tempo" autoritario, lineal, consecutivo, pasamos a un espacio informe cuya única referencia es la incierta definición de un muro que señala un lugar lejano.

Como se ha dicho antes, la mezquita supone la materialización de ese espacio ambiguo, informe, opuesto a las iglesias cristianas, como respuesta al problema inmediato de dar cobijo a la acción del rezo islámico. Teniendo en cuenta además que, en su origen, la mezquita tiene una función política y religiosa y que concentra en su interior a toda la población, la necesidad de habilitar grandes espacios cubiertos, susceptibles de ampliaciones futuras chocaba con la falta de una arquitectura tradicional local que utilizase sistemas de cubrición flexibles.

"Entonces tuvo lugar la espontanea invención local de un amplio espacio construido sencillamente, al que proporcionaba sombra un techo plano o con gabletes, sostenido por columnas usadas. En las primeras mezquitas no había paredes exteriores, solo un foso; numerosas aberturas en todas direcciones servían para comunicar con el exterior, y no había un lugar preciso ni oficial para el iman. Estas construcciones no eran edificios con un prototipo formal de significado sagrado, sino simples cobertizos. Por ejemplo, una de las primeras mezquitas no fué pavimentada hasta que la gente se quejó del polvo que se levantaba al restregar los pies durante la oración. Estos edificios sólo alcanzaron una forma organizada a través de una serie de reconstrucciones y consolidaciones que tuvieron lugar entre el 640 y el 670. (57)

La consolidación y expansión del Islam contempla el desarrollo de este modelo que, junto con la ocupación de edificios cristianos o

de otro tipo, van configurando los perfiles de una tipología muy precisa. Pero, además, el Islam tiene la necesidad de definirse respecto de otras culturas y, fundamentalmente respecto del cristianismo. Si en el origen las necesidades funcionales son las que determinan la estructura del tipo mezquita, su evolución y consolidación posterior se hace con una intencionalidad más compleja.

"Los elementos que componen edificios como las mezquitas de Damasco o de Córdoba son, aparentemente, los mismos que forman las iglesias y otros edificios pre-islámicos. Lo que ha cambiado es, en primer lugar, la secuencia de esos elementos -torres, naves, columnas, nichos,- de modo que tres naves paralelas entre sí, como en Damasco ya no son una iglesia, porque tienen las mismas dimensiones y corren perpendiculares a la orientación del edificio." (58)

La base tipológica de la mezquita es el sistema hipóstilo de larga tradición en la historia de la arquitectura precedente. Aquí este sistema va a ser desarrollado al máximo.

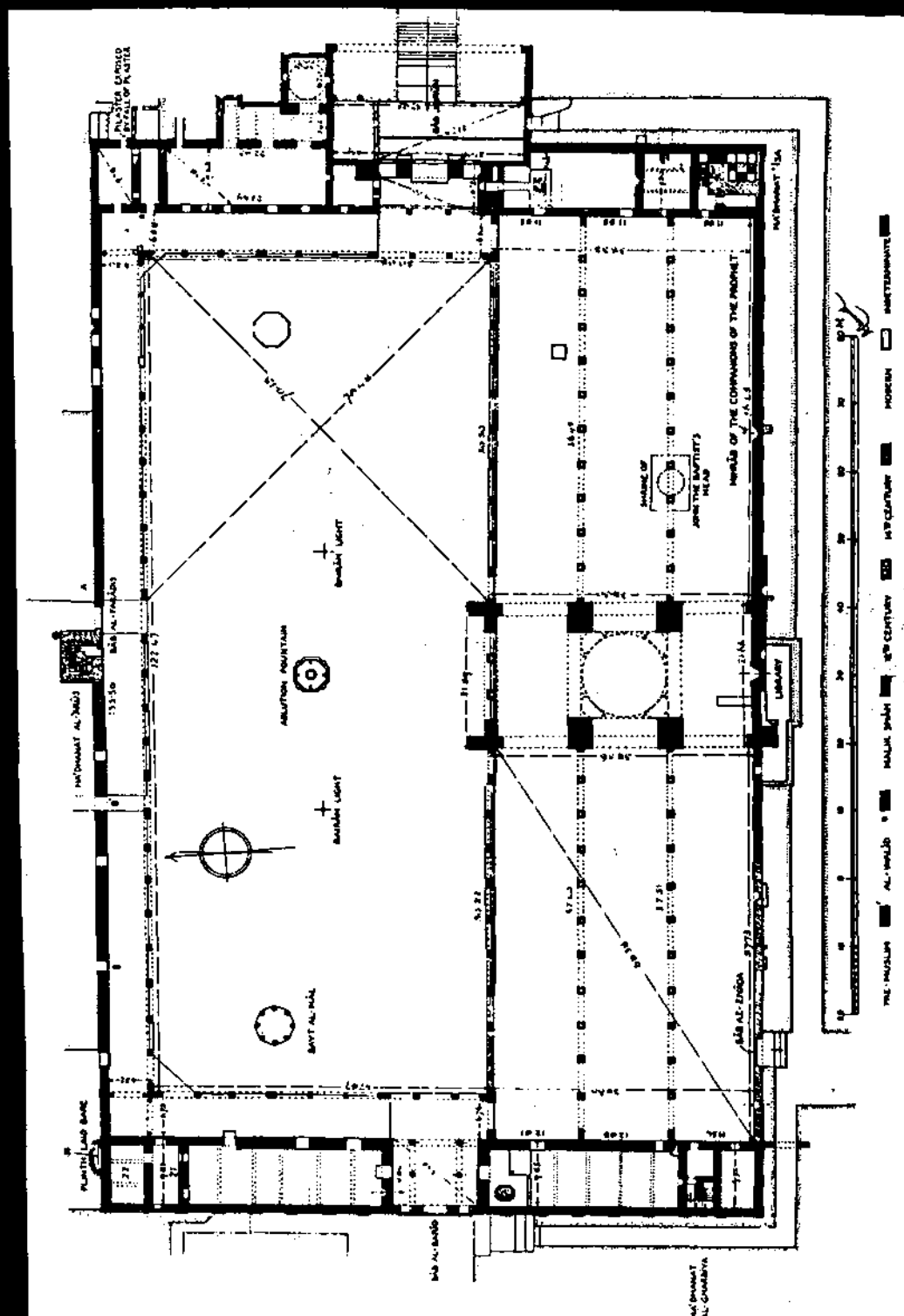
"El primitivo sistema hipóstilo musulmán puede describirse como un sistema en el que el principal soporte interno consistía en un elemento simple que se podía multiplicar a voluntad en cualquier dirección necesaria." (59)

Pero no debemos considerar el soporte como la verdadera unidad espacial sino la nave, la sucesión de soportes, como el elemento básico de producción del espacio de la mezquita. Vamos a fijarnos en un caso ejemplar: la Mezquita de Córdoba.

Abderraman I construye la mezquita de Córdoba apoyandose en un precedente consagrado: la mezquita de Damasco que "había sentado las bases tipológicas de la mayor parte de las mezquitas posteriores al establecer, de una vez por todas, si bien sirviendose de estructuras y elementos arquitectónicos cristianos, la idea del espacio religioso árabe." (60)

La mezquita de Damasco está formada en su interior por tres naves de igual anchura que corren paralelas al muro de la quibla, y un espacio central bajo una cúpula junto al mihrab. Observando la planta es fácil comprobar el recuerdo de las iglesias cristianas a través de los elementos anteriores pero aquí dispuestos de tal manera que aún siendo los mismos estamos en presencia de una espacialidad completamente diferente: las tres naves son idénticas, no existe la jerarquía cristiana entre nave central y naves laterales; la dirección de estas naves es perpendicular a la entrada al recinto con lo que se destruye cualquier posibilidad de crear profundidad, secuencia; la cúpula es un elemento arquitectónico sin la especial relevancia que podía tener en las iglesias cristianas como refuerzo de la centralidad del rito. Es como si todos los elementos arquitectónicos del espacio cristiano se descargasen de las fuertes tensiones dinámicas a que les sometía la direccionalidad, la estrategia secuencial, y se mostraran en la mezquita de manera sosegada, distendida, ensimismada.

Los mismos elementos de la iglesia cristiana, las naves, son en la mezquita árabe, ya no el mecanismo de la centralidad espacial a través de la secuencia, sino el motor de la dispersión, de un concepto del espacio centrífugo, no continuo. Planta de la mezquita de Damasco.



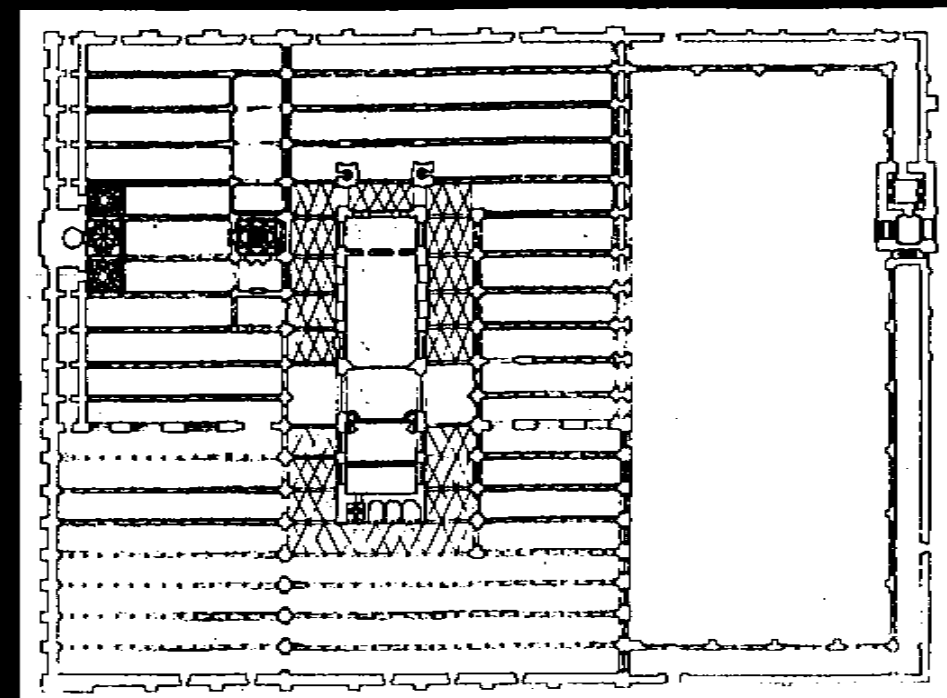
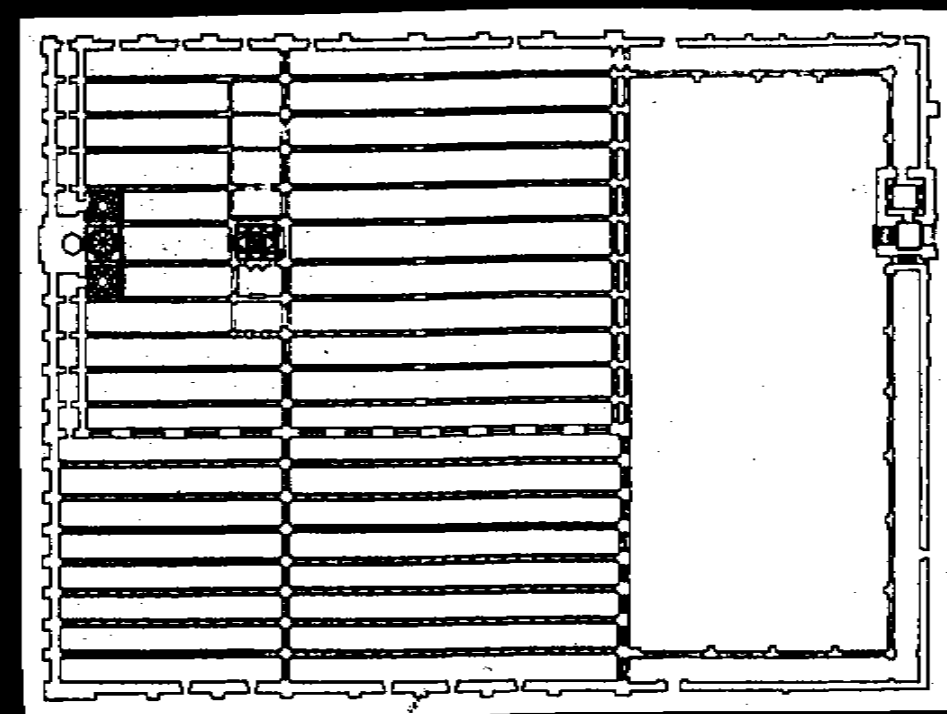
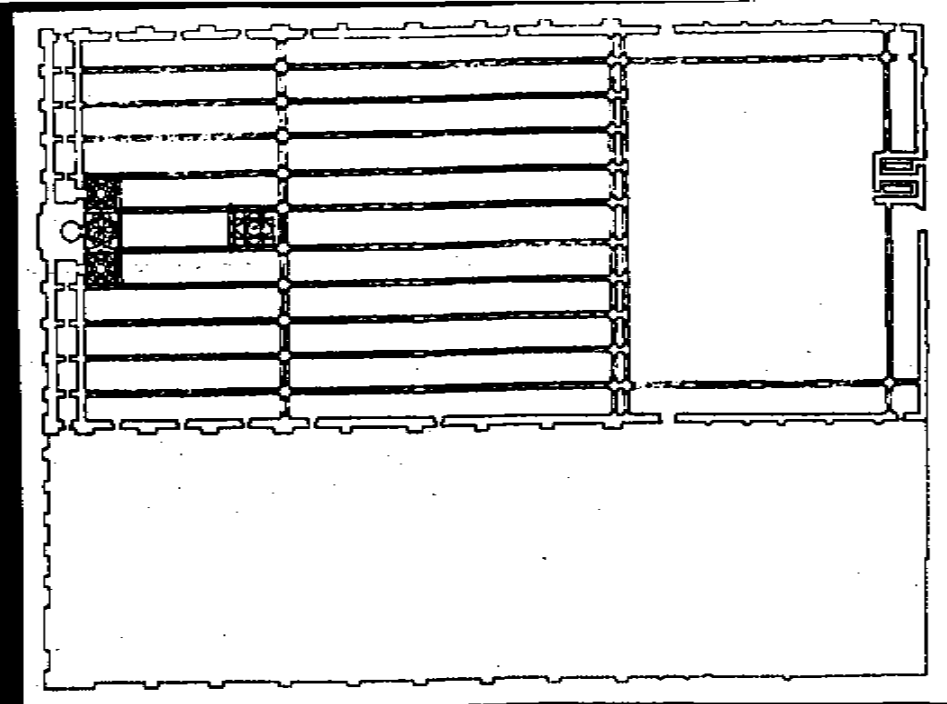
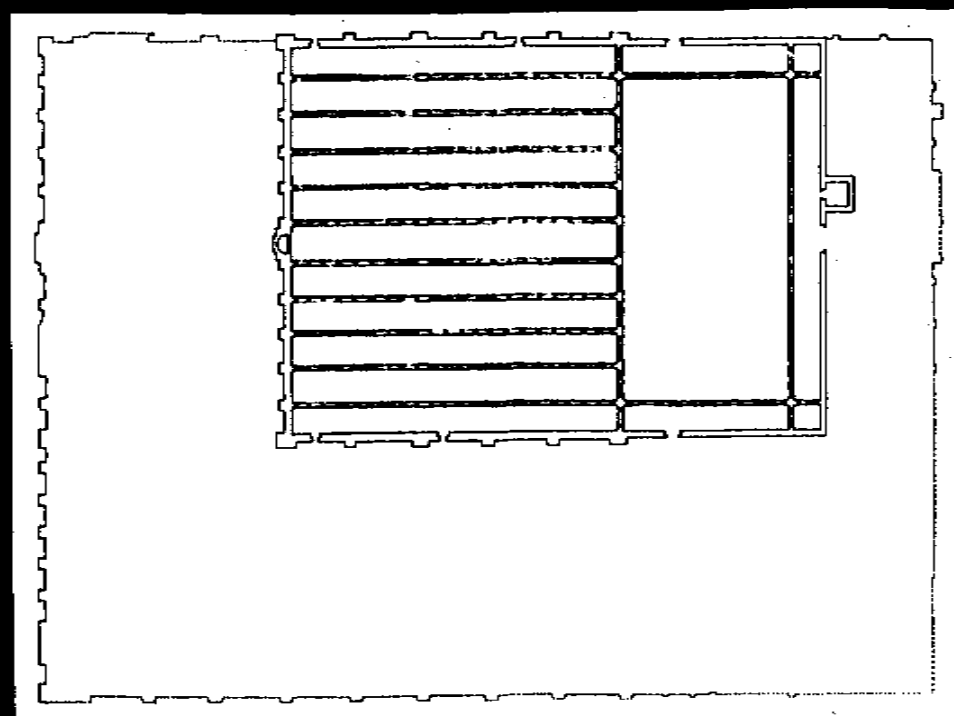
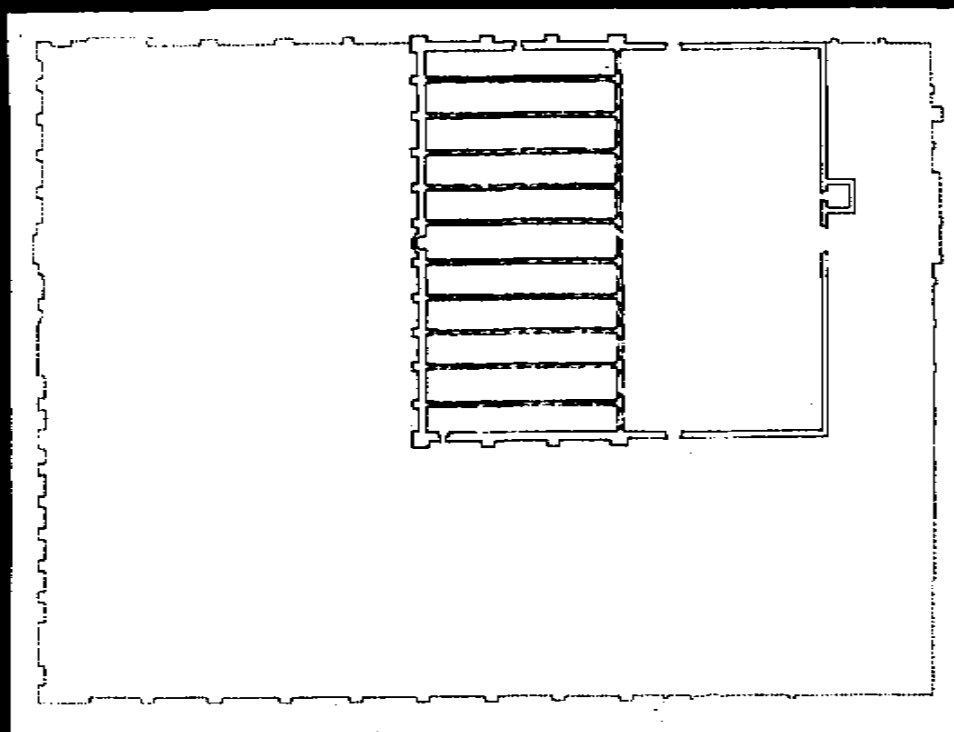
La mezquita de Córdoba presenta un cambio respecto de su precedente la de Damasco: el cambio de dirección de las naves. Si en la segunda esta dirección coincide con la del espacio cubierto, en Córdoba, al ser perpendicular a la dirección mayor de ese espacio su número aumenta y, al mismo tiempo, pierde el carácter singular que tenían tanto en el caso de las iglesias cristianas como en Damasco. El sistema hipóstilo se impone así con fuerza creandose un espacio mucho más indeterminado y carente de tensiones.

La ampliación de Abderraman II desplazando el muro de la quibla aumenta esta indeterminación al hacer la planta del espacio cubierto cuadrada.

La siguiente ampliación, la de Al-Hakam II, en la misma dirección que la anterior, es la de resultados más radicales: aumenta fuertemente la direccionalidad con una mayor profundidad del recinto y surgen, por primera vez, espacios autónomos, señalados por la aparición de cúpulas y lucernarios que rompen más aún la anterior "indiferencia" espacial.

"La neutralidad espacial de la primera mezquita dió paso a un complejo espacio en el que la luz jugaba un primordial papel. Y tal vez sea este el lugar adecuado para advertir que, al producirse en un medio como el de la arquitectura islámica, caracterizado por la ausencia de secuencialidad espacial, las intervenciones puntuales se hicieron más evidentes." (61)

La transformación de la Mezquita de Córdoba: el espacio simultaneo como estructura abierta que favorece su crecimiento en todas las direcciones: Mezquita de Abderramán I, de Abderramán II, de Al Hakam, de Almanzor y final del proceso con la incrustación del espacio secuencial de la iglesia cristiana.



La ampliación de Almanzor, siguiente en el tiempo a la comentada, restituye el equilibrio de la planta neutralizando la fuerte tensionalidad que la mezquita de Al-Hakam había introducido. Volvemos al espacio sosegado, indiferenciado, que había sido la característica del edificio original.

Y, finalmente, el último y más complejo episodio de este proceso de transformación de la mezquita: la introducción de la iglesia cristiana.

Este ciclo vital de la mezquita de Córdoba que se cierra con la incorporación del culto cristiano, expresa de manera clara algo que podía insinuarse cuando planteábamos los dos modos opuestos de temporalidad espacial: el espectro que va de la secuencialidad a la simultaneidad puede ser muy amplio o reducirse considerablemente. El abismo que separa el Espacio Imaginario, (en términos de temporalidad) de una iglesia cristiana a una mezquita queda reducido a la mínima expresión en el caso de la última fase de la mezquita de Córdoba. Aquí nos queda un espacio simultáneo y a la vez secuencial porque la incrustación de la iglesia cristiana, apoyándose en las líneas maestras del desarrollo de la mezquita, se realiza con tal habilidad que los dos espacios cobran así, uno junto al otro, una significación distinta que les suelda fuertemente. Una intervención de este carácter, arriesgada, casi brutal, nos proporciona uno de los ejemplos más brillantes de una sabia utilización de los parámetros compositivos y constructivos en orden a la creación de

una espacialidad, de una temporalidad distinta, no unívoca, ni pura, sino híbrida, mestiza, más compleja.

"En planta no se apreciaba el ingenioso modo en que el impresionante hueco de la catedral niega violentamente la modesta altura de la mezquita, aumentando así el dramatismo que implica el encuentro de dos arquitecturas tan diferentes. Paradojicamente, la catedral favorecía la unidad de la mezquita. Incluso la ampliación de Almanzor, que hasta entonces había carecido de sentido, adquirió una coherencia al envolver el cuerpo de la iglesia cristiana. Con esta operación se desvaneció la presencia -enfaticada por las distintas quiblas- de las mezquitas anteriores, desde Abderraman I a Almanzor, y solo sobrevivió una mezquita: la compleja e inaprensible Mezquita de Córdoba." (62)

En este punto conviene hacer algunas consideraciones a modo de resumen.

Hemos establecido un instrumento que nos permite analizar nuestro Espacio Imaginario que es la temporalidad. Los polos extremos de este concepto son los que hemos denominado secuencialidad y simultaneidad. El espectro que se extiende entre los dos es el campo donde hemos situado las distintas alternativas espaciales que se han apuntado. Si adjudicáramos parejas de valores, de características, de particularidades a cada uno de los extremos de este espectro podríamos establecer un esquema como el que sigue:

sucesión, indeterminación,
orden consecutivo.....aleatoriedad.
ejes, simetrías, ausencia de ejes,
orden geométrico cerrado.....orden geométrico abierto.
espacios icónicos.....espacios no icónicos.
espacio religioso espacio religioso
cristiano.....islámico.
arquitectura occidental.....arquitectura oriental.
.....modernidad.....

Cuando se habla de orden geométrico cerrado y abierto se está expresando que tipo de estrategia proyectiva se está siguiendo para construir un determinado espacio. Una composición basada en el orden jerárquico que imponen los ejes, en un sistema estructurado en simetrías define necesariamente un edificio "cerrado", completo, acabado, sin posibilidad de añadidos, de que pueda crecer o reducir su tamaño sin que la estructura general se vea profundamente comprometida. Un orden geométrico abierto, como

el descrito en el caso de las mezquitas, que no está marcado por la presencia de ejes, que prácticamente no existen y si los hay tienen un papel en el contexto general de la composición arquitectónica, prácticamente irrelevante, permite que el edificio se transforme en tamaño, dimensiones, forma, sin que se vea afectada fundamentalmente su estructura compositiva.

Cuando nos referimos a espacios icónicos y no icónicos se quiere expresar la importancia que la imagen, la representación del espacio tiene en su concepción. Por lo dicho anteriormente, el espacio religioso cristiano se proyecta desde su imagen, desde su carácter de espectáculo. Esta imagen total de la arquitectura (la imagen "mental" que sintetiza la expresión global del espacio), puede tener diferentes grados de complejidad, desde la imagen única a la que siempre remiten todas las imágenes posibles, a las infinitas imágenes en las que se descompone la estructura espacial de todo el edificio. El espacio religioso islámico, por el contrario, no es espectacular sino ensimismado, no se exterioriza como en las iglesias cristianas sino que se interioriza. La imagen del espacio no es pues determinante en su concepción. No quiere decirse que renuncie completamente a la fruición del espacio sino que esta tiene lugar más por la experiencia "interiorizada" de la expresividad espacial que por su "espectacularidad". En este sentido es significativo cómo se materializa esta fruición espacial en el caso de las mezquitas: si en las iglesias cristianas las sensaciones espaciales están fuertemente localizadas en la tensión del eje, en la

direccionalidad, en la profundidad que empuja al recorrido secuencial, en la mezquita las sensaciones espaciales se concentran en los efectos casi hipnóticos que produce el recorrido a través del entramado de columnas, los efectos de paralaje. El espectáculo consecutivo de las secuencias espaciales occidentales siempre "externo" al individuo aunque se mueva en su interior, siempre "imagen", es reemplazado aquí por una experiencia del espacio "interiorizada", donde la imagen no tiene importancia (los efectos de paralaje, la sensación casi mágica de los distintos desplazamientos virtuales que adquieren las columnas, solo se obtiene cuando nos movemos en el espacio, y como la imagen en movimiento, única manera de visualizar esa experiencia, tardaría aún varios siglos en inventarse, la imagen como motor proyectivo del espacio arquitectónico no existe en la mezquita).

Finalmente, se ha incluido en el esquema anterior la Modernidad, situándola entre la secuencialidad y la simultaneidad. Como veremos más adelante, efectivamente la Modernidad supone, en este sentido, la recuperación de recursos espaciales casi ausentes en la tradición arquitectónica occidental.

Japón.- Para terminar esta panorámica de distintos episodios de la temporalidad espacial vamos a detenernos en otro situado al margen de la gran corriente conocida que es el espacio

occidental. Ma refiero al espacio arquitectónico tradicional japonés.

La otra gran manifestación del concepto de espacio, también radicalmente opuesta al occidental, es el de la arquitectura japonesa tradicional. Tenemos aquí un sentido del espacio más complejo, impregnado por las filosofías budista y sintoísta, que le prestan una significación más próxima a la experiencia subjetiva que a la realidad objetiva del espacio tal y como se entiende en occidente. Más que una estructura tridimensional, mensurable, concreta, que alberga objetos posicionados dentro de un sistema de valores numéricos, el espacio tradicional en Japón tiene que ver con un sentido más amplio del lugar.

Si identificamos el espacio occidental en relación con los objetos tangibles podemos decir que su superficie establece la frontera entre el espacio y el objeto, (una caja puede ser un objeto si la contemplamos desde fuera y un espacio si nos situamos dentro). El budismo introduce términos como forma para designar a los objetos, y no forma para nombrar el espacio. Pues bien, partiendo de estas consideraciones:

*El sentido japonés del espacio es ma y puede ser designado como una conciencia del lugar,...podría usarse para designar tanto la conciencia de los conceptos intelectuales forma + no forma, objeto + espacio, como la experiencia subjetiva;.... Así, el sentido japonés de ma no es algo creado mediante la composición de elementos; es lo que sucede en la imaginación de un ser humano que experimente esos elementos. De allí que ma podría definirse como el espacio experiencial, cercano a

la atmósfera misteriosa estimulada por una distribución externa de símbolos." (63)

Desde el propio ideograma que expresa el término ma se obtiene una imagen significativa del concepto que representa: las dos hojas de los enormes portones de los recintos budistas dejan pasar a su través la imagen de la luna.

"En el Japón el signo adquirió, además de su connotación espacial objetiva, una connotación temporal, de acuerdo con una primitiva lógica japonesa que señalaba que tiempo = espacio; ambos eran captados unitariamente (no se los consideraba unidades exteriores y fijas, sino interiores y subjetivas y, por lo tanto, flexibles); ambos eran considerados "ku", vacíos, carentes de naturaleza propia, sin existencia real." (64)

El espacio desprovisto de la materialidad objetiva de occidente, estrechamente unido al tiempo, se constituye así, en el fundamento de una concepción del mismo que es, casi, nuestra definición del Espacio Imaginario. Mitschke reproduce un aforismo del Saikontan, "Reflexiones de un vegetariano chino", que resume el sentido del ma:

"La longitud del tiempo depende de la dirección de nuestra mente. El tamaño del espacio, de la sensibilidad de nuestro corazón. Por lo tanto, para un hombre de mente libre, un solo día puede ser más largo que mil años; y para quien posee un corazón abierto, una habitación pequeña podrá ser tan amplia como el espacio que yace entre el cielo y la tierra". (65)

Esta fuerte relación entre el espacio y el tiempo, y entre estos y la conciencia individual, va mucho más allá de la noción de espacio-tiempo que la modernidad ha consagrado. En Japón hace

referencia a que el "lugar" adquiere su verdadero sentido cuando está desarrollado en el tiempo, fuera del cual, aquel, deja de tener significación alguna. Los desfiles procesionales que tienen lugar en festivales de carácter religioso, dan un sentido a la calle, como lugar de la acción, distinto.

"... más que un espacio es una especie de happening lineal. Difiere totalmente del desfile de Mayo en Moscú o de un desfile militar en Champs-Élysées, en los cuales el entorno es tanto o más importante que el happening. En Japón la experiencia de este tipo de lugar se limita estrechamente a un suceso especial; comparte la naturaleza de una danza que crea lugar y a cuyo término se rompe el encanto." (66)

Solo existe lugar cuando es vivido y en esa vivencia se materializan todos sus elementos constitutivos, sus dimensiones, su forma, de tal manera que el espacio deja de ser un concepto abstracto, autónomo, un vacío preexistente, para surgir en el preciso momento que se le habita.

"Dado que el sentido japonés del lugar, de "Ma", no es un tipo de forma y espacio físicamente definido, sino un tipo imaginario, estimulado por una distribución exterior de elementos correlativos, la experiencia de cualquier lugar por parte del ser humano toma la forma de una memoria lineal que absorbe el simbolismo construido serialmente." (67)

No vamos a analizar aquí la arquitectura japonesa a partir de la concepción espacial del "Ma" porque la intención de este apartado, de este episodio, es el de plantear distintas manifestaciones del Espacio Imaginario mas que el estudio exhaustivo de cada uno de ellos. Sería estimulante, sin embargo,

comprobar cómo el carácter fluido, continuo, por un lado y la sensación de encontrarnos ante unos espacios distintos por su falta del sentido del "espectáculo visual", de imagen, de la arquitectura occidental, del espacio que se contempla más que se vive, por otro, se encuentran en la arquitectura tradicional japonesa como una de las más expresivas muestras del Espacio Imaginario.

Para calar más aún en el sentido del "Ma" que hemos comentado es significativa la estrategia adoptada en la construcción de la imagen del espacio en el dibujo japonés. En las antípodas del espacio representado en occidente cuyo paradigma es el espacio perspectivo, la imagen del espacio en las distintas técnicas de dibujo japonesas parte del principio de un punto de vista siempre móvil.

"El Emaki-mono, la técnica japonesa por la cual las imágenes aparecen a medida que se desenvuelve un rollo, muestra claramente que el espacio era experimentado a través de un punto de vista móvil. Las escenas que se suceden en un rollo con imágenes no son en modo alguno un panorama continuo, sino una serie de escenas individuales. El punto de vista es siempre móvil, cada elemento del rollo es independiente, discontinuo, aún cuando el conjunto esté ordenado físicamente en una línea de experiencia." (68)

Este desarrollo secuencial de la imagen espacial apoyándose en el carácter "abierto" de la representación isométrica característica de las estampas japonesas, es decir, opuesto totalmente al sentido de espacio autónomo, convergente, cerrado e independiente de la perspectiva, tiene su continuación en otra de las técnicas

utilizadas que consiste en la presentación de interiores a través de espacios sin techos. En todas ellas se percibe con claridad una profunda conciencia del espacio como conjunto de imágenes que se muestran en continuidad.

"Resulta entonces comprensible que una técnica de representación del espacio con un punto de fuga fijo, en la cual el punto de vista no puede moverse como en la técnica de la perspectiva común en Occidente, nunca fuera adoptada ni considerada adecuada para el sentido espacial japonés, en el cual el espacio es vivido como una acumulación lineal de experiencias recordadas. Por consiguiente, en la historia japonesa no pueden encontrarse ejemplos de edificios construidos concretamente de acuerdo con las técnicas de representación de la perspectiva, como los del Renacimiento o el Barroco europeos." (69)

El espacio en la arquitectura japonesa tradicional se identifica así con el Espacio Imaginario. No existe una comprensión del espacio que no sea esa "acumulación lineal de experiencias recordadas" que ejemplifica la técnica de representación del espacio en Japón. No existe la duplicidad de la cultura occidental entre el espacio como idea, como concepto, como representación, como imagen, y el espacio como experiencia vivida. El espacio, el lugar (expresión menos "abstracta") es porque se experimenta, no porque se piense por un lado y se viva por otro.

Conviene aquí volver a conectar con las estrategias espaciales de occidente. Partiendo de la imagen del espacio, de su representación, podemos ver claramente los dos modos de generación y utilización del espacio. En "Piranesi o la fluidez

de las formas" (70), Eisenstein compara los métodos de utilización del espacio con fines expresivos en los grabados del arquitecto italiano y en los paisajes de la pintura china y japonesa. Para Eisenstein tanto unos como otros son manifestaciones diferentes de una misma actitud "extática", de "sacar fuera de sí", de superar el orden natural de las cosas.

"Las aspiraciones del italiano lo impulsan a hacer, por todos los medios, de la superficie plana impresa un cuerpo tridimensional, realmente perceptible.

Las aspiraciones del chino consisten en hacer de la realidad tridimensional una imagen bidimensional de la contemplación.

De ahí los cánones figurativos: perspectiva exagerada en uno y... perspectiva inversa en otro.

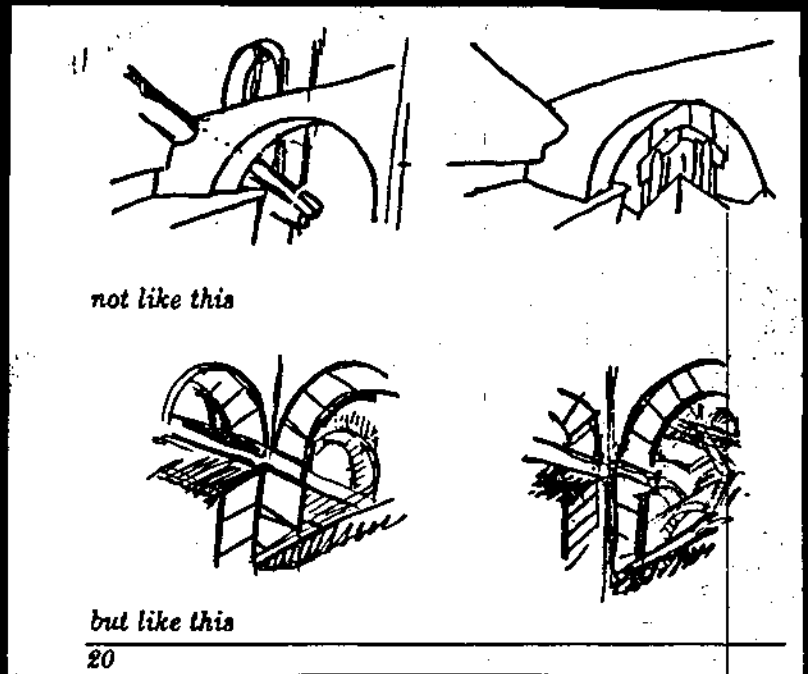
Lo común a las dos es la ruptura -realizada con la misma coherencia en ambas- de la continuidad de la representación." (71)

En Piranesi esta continuidad no solo se rompe por la irrupción constante de pilares, arcos, puentes, sino, además, porque al otro lado de estos elementos, la continuidad, la secuencia que la perspectiva reclama aparece de nuevo pero alterada,

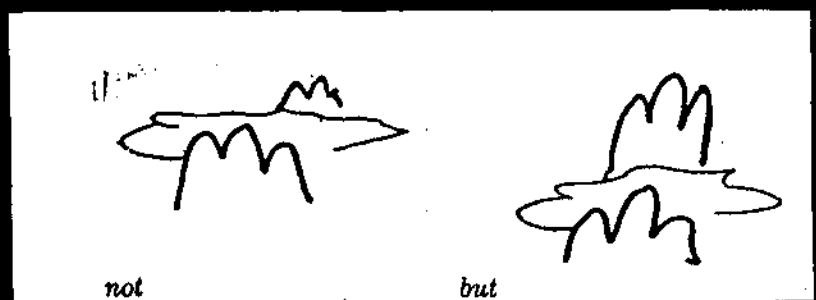
"...generalmente a una escala reducida, mucho más reducida de lo que se esperaba o de lo que había suponer.

Y esto produce un doble efecto.

Un efecto directo que se manifiesta como sigue: vista por la abertura de un arco, por encima de un puente o entre dos pilares, la imagen muy reducida de lo representado al fondo crea la ilusión de una distancia extrema." (72)



Dibujos de Eisenstein sobre Piranesi.
 Arriba: la profundidad espacial se
 produce no en continuidad sino a
 "saltos". Derecha y abajo: semejanzas
 con el método utilizado en la pintura
 china y japonesa.



La secuencia del espacio occidental se interrumpe aquí para forzarla, para acelerar su movimiento hacia el fondo. En la pintura oriental, por el contrario, los elementos sucesivos que "narran" la profundidad, la sensación de espacio en la representación, no se presentan imprevisiblemente reducidos sino que aumentan de tamaño, también con carácter imprevisible, "¡cerca del doble!" (73).

1.6.- Dos episodios de la modernidad.

Analizar el Espacio Imaginario partiendo de espacios contruidos o proyectados requiere una introducción que permita sentar unas bases claras en un tema que, por su propia definición, se aparta en gran medida de los métodos que generalmente caracterizan al pensamiento científico. El Espacio Imaginario, como ya hemos explicado, es más un entramado de imágenes, evocaciones, sugerencias que se producen en la vivencia del espacio arquitectónico, que un objeto físico de dimensiones precisas. La acción carga la arquitectura de sentido pero ello no quiere decir que aquella sea independiente del lugar que la contiene, pues aunque tenga un cierto grado de autonomía, lo que aquí interesa destacar son aquellas arquitecturas pensadas y contruidas, entre otras cosas, para acoger acciones diferentes, en definitiva, para proponer nuevas experiencias del espacio arquitectónico.

La primera dificultad que surge son los documentos que nos van a permitir este análisis. La razón es muy sencilla: tradicionalmente (y me estoy refiriendo a la historiografía arquitectónica contemporánea) los medios utilizados para su análisis y estudio son las imágenes fotográficas, las proyecciones de plantas, alzados y secciones y los dibujos que acompañan habitualmente al proceso de proyecto. No es necesario decir que, para lo que queremos extraer del espacio contruido, o proyectado, estos medios son insuficientes, sobre todo porque son imágenes fijas,

reducciones de una realidad mucho más compleja que es la realidad del lugar. Contando con ello, partiendo del hecho de que nos falta incorporar a esas imágenes el tiempo, y con él, todo lo que supone la experiencia del recorrido y la apropiación háptica del espacio, lo que verdaderamente resulta insuficiente de esas imágenes, lo que obliga a un esfuerzo de aproximación a esas experiencias que queremos analizar es la fuerte abstracción de las mismas. Paradojicamente, un material tan objetivo, tan concreto como las imágenes fotográficas, son, en el campo de la investigación de arquitectura, realidades distintas, casi autónomas, que evocan, evidentemente, el espacio registrado pero aludiendo a él de una manera extraña, distante. El dato más significativo es el carácter que tienen de espacios vacíos, inhabitados, solitarios en los que, ni siquiera la presencia de objetos es posible, donde no existe la más insignificante huella del paso de una persona. Así, el espacio fotografiado se convierte en una declaración de intenciones que no siempre responde a la realidad de su funcionamiento cotidiano.

El análisis que aquí se intentará está más próximo a la visión "poética" de Bachelard (74) que al análisis científico tradicional.

"...el largo esfuerzo de los enlaces y las construcciones de pensamientos, el esfuerzo de meses y años resulta ineficaz. Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo..." (75)

Partimos de aquellas imágenes reductoras para que, con el aliento de su presencia, de su novedad, nos permita representar una realidad posible, "poética" que esas imágenes provocan. Y aquí el papel jugado por la imaginación es insustituible. "Proyectamos" sobre aquellas imágenes toda nuestra capacidad de ensoñación en una operación destinada a habitarlas no solo desde el estricto recorrido, del paseo arquitectónico, sino desde el más profundo que abarca toda nuestra imaginación.

"El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación."
(76)

"Imaginar" el espacio basandonos en imágenes gélidas, desnaturalizadas, es una operación absolutamente imprescindible si queremos bucear en realidades más profundas que las del simple análisis de sus superficies. Esta "cata" en profundidad pretende, además de descubrir las particularidades del Espacio Imaginario que analizamos, reproducir las operaciones, las intenciones y las estrategias más o menos ocultas, oscuras, puestas en juego por sus autores. (Un caso extremo de esta operación sería la lectura que hace Eisenstein de los grabados de Piranesi en el artículo ya comentado y sobre el que volveremos. Eisenstein habla de "extasis", "sacar fuera de sí" al objeto analizado).

Quisiera en este punto dejar constancia de un riesgo que este tipo de análisis puede a su vez plantear: el caer en una "abstracción" similar a la que se pretende superar. Más claramente, hemos partido de consideraciones del espacio arquitectónico que, ya por tradición historiográfica, ya por ser objeto de estudio para profesionales de la arquitectura o del arte, resultan habitualmente demasiado "abstractas" al vaciar el espacio del contenido que le da sentido (su habitabilidad, su experiencia) en función del "objeto" espacio puro. La experiencia, a través del movimiento que los espacios provocan, o sugieren, o, simplemente, recogen, nos da esa nueva "valoración" del espacio que llamamos Espacio Imaginario. Vamos a tomar como ejemplos dos prestigiosos hitos de la modernidad y los vamos a analizar partiendo de imágenes fotográficas que, como suele ser costumbre (prueba irrefutable de la tozuda "abstracción" con que se presentan los documentos para el estudio de la arquitectura), están vacíos de todo vestigio humano: son espacios inhabitados. Las opiniones vertidas en el análisis proceden necesariamente de la "proyección" de posibles actividades, de posibles experiencias motrices, de probables tendencias de captación del espacio que tanto las plantas como las imágenes fijas permiten suponer. No tiene más interés, el citado análisis, que sacar a flote cuestiones generalmente ocultas, aunque para ello lo hagamos partiendo de objetos "congelados", y comprobar distintas maneras de abordar la experiencia viva del espacio construido por parte de algunos de los grandes maestros de la modernidad.

El campo de nuestro análisis va a quedar circunscrito a una tipología muy concreta: las viviendas unifamiliares de los años veinte de Mies van der Rohe y Le Corbusier, y más concretamente a la casa Tugendhaut y la villa Savoye. Esto nos va a permitir, en primer lugar, hacer explícitas las intenciones, en lo que respecta a la aprehensión del espacio, en unos modelos de escala pequeña pero, al mismo tiempo muy significativos de las "estrategias" que se proponen (son arquitecturas-manifiesto, programáticas), y, en segundo lugar, nos va a facilitar la lectura comparada de ambas.

Hay un tema común en estos dos ejemplos, en lo que se refiere al Espacio Imaginario, que es el elemento generador de la experiencia del espacio arquitectónico más característico de la modernidad: la planta libre. Desde distintas perspectivas se aborda en ambos casos, pero sincronizadas en lo que se ha considerado "espíritu de la época".

Mies.- El conjunto de las casas de Mies presenta una característica común, incluso, a sus grandes construcciones y proyectos de la época, que define en primera instancia cómo concibe el Espacio Imaginario. Se trata de organizar la totalidad del edificio en estratos espaciales prácticamente autónomos. En los casos de los proyectos de rascacielos de vidrio (1919-21) y del edificio de oficinas de hormigón (1922), esta estratificación estructural básica queda puesta fuertemente de manifiesto tanto

por la transparencia de los cerramientos en un caso como por el carácter que dan al conjunto las bandas horizontales de hormigón del último de ellos. La planta como generadora del espacio, el plano omnipresente de la poética neoplástica, en fin, todos aquellos aspectos que caracterizan la obra de Mies y que han sido ya suficientemente estudiados, sitúan, desde nuestro punto de vista, el arranque de la estrategia de la experiencia espacial que el arquitecto propone pero que hace necesario indagar más en la propia "materialidad" de esos espacios, en su manera de mostrarse, de envolvernos, para poder conocer su auténtico y particular Espacio Imaginario.

Una vez establecida la unidad básica del plano autónomo, el paso siguiente forma parte de la muy personal manera de Mies de tratarlo. La "planta libre" va a ser resuelta aquí en su interpretación más extrema, en una sorprendente combinación de "materialidad" de los elementos constructivos puestos en juego e "idealismo" delirante de las intenciones, de las propuestas de captación, de apropiación física del espacio que hacen de estos interiores miesianos uno de los más arrebatados exponentes de la complejidad conceptual del espacio moderno.

Si el espacio básico es la planta, los primeros elementos constructivos que la definen claramente serán los imprescindibles planos del techo y el suelo. Elementos que han de mostrarse como límites rotundos, ni ambiguos ni indecisos, fronteras visuales más allá de las cuales el espacio a habitar no existe o no importa. No

se pretende atravesarlos, pasar al otro lado de ellos porque el espacio se concentra en ese estrato horizontal que la separación entre ambos planos produce. Como dice Arnheim, "...la dimensión vertical puede ser considerada el reino de la contemplación visual, mientras que la horizontal es el reino de la actividad". (77). Esto en Mies se presenta de una manera profundamente compleja: la dominante del espacio es, como hemos dicho, la horizontal, es el campo de fuerzas donde se realiza la actividad humana, pero, al mismo tiempo, la dimensión vertical, visual, contemplativa, se muestra reforzando la anterior y dándole una capacidad expresiva, de sugerencias, que convierten al espacio miesiano en la materialización más radical de un imposible. Intentaré explicar esto más adelante, pero ahora interesa analizar en la obra de Mies cómo se plantean aquellos límites, aquellas fronteras del espacio-tipo (en la terminología de Le Corbusier): el suelo y el techo.

El suelo, soporte básico de nuestro espacio de la acción, tiene en Mies, resonancias clásicas. Es una plataforma que se superpone al suelo natural, que se despega de él, de tal manera que no haya ningún equívoco entre la realidad del espacio natural y la del espacio construido sobre aquella. Del plinto del Pabellón de Barcelona a las plataformas ligeramente elevadas de la casa Farnsworth vemos la evolución de una idea sin titubeos. Las pequeñas modulaciones de esta plataforma (escaleras que unen saltos de nivel) nunca afectan a la rotundidad del plano, y cuando el salto es necesariamente mayor, se señala con claridad otro

estrato espacial distinto del anterior. El techo, por otro lado, y a pesar de que, como elemento constructivo no tiene las mismas limitaciones formales que el plano del suelo, responde a una relación muy estrecha, muy próxima, con este. Ambos muestran distintos acabados (superficie con textura frecuentemente en cuadrícula en el suelo, superficie totalmente lisa en el techo), pero el sentido final de la relación de ambos es que son dos plataformas de carácter muy similar. Y, sobre todo, dos plataformas semejantes cuando las enfrentamos a los elementos verticales colocados entre las dos.

Por contraste, casi diríamos, como brutal contradicción, ese estrato horizontal ferreamente definido, se pretende ilimitado, infinito, sin límites precisos, y por lo tanto, en términos de aprehensión del espacio, capaz de proponer una incesante exploración. A la contundencia de los planos-frontera de este espacio-tipo, Mies contrapone la ambigüedad de los elementos verticales situados entre aquellos: estructura, tabiques y cerramiento de fachadas. Esta ambigüedad se manifiesta en dos aspectos fundamentalmente: en la definición formal de esos elementos y en la sensación que los materiales elegidos en sus acabados produce.

Si observamos la planta del proyecto para una casa de campo de ladrillo (1923), la del Pabellón de Barcelona, la de la casa ideal de la Exposición de Berlín (1931), la Tugendhaut, las casas-patio, etc., veremos en todas ellas una constante que define claramente

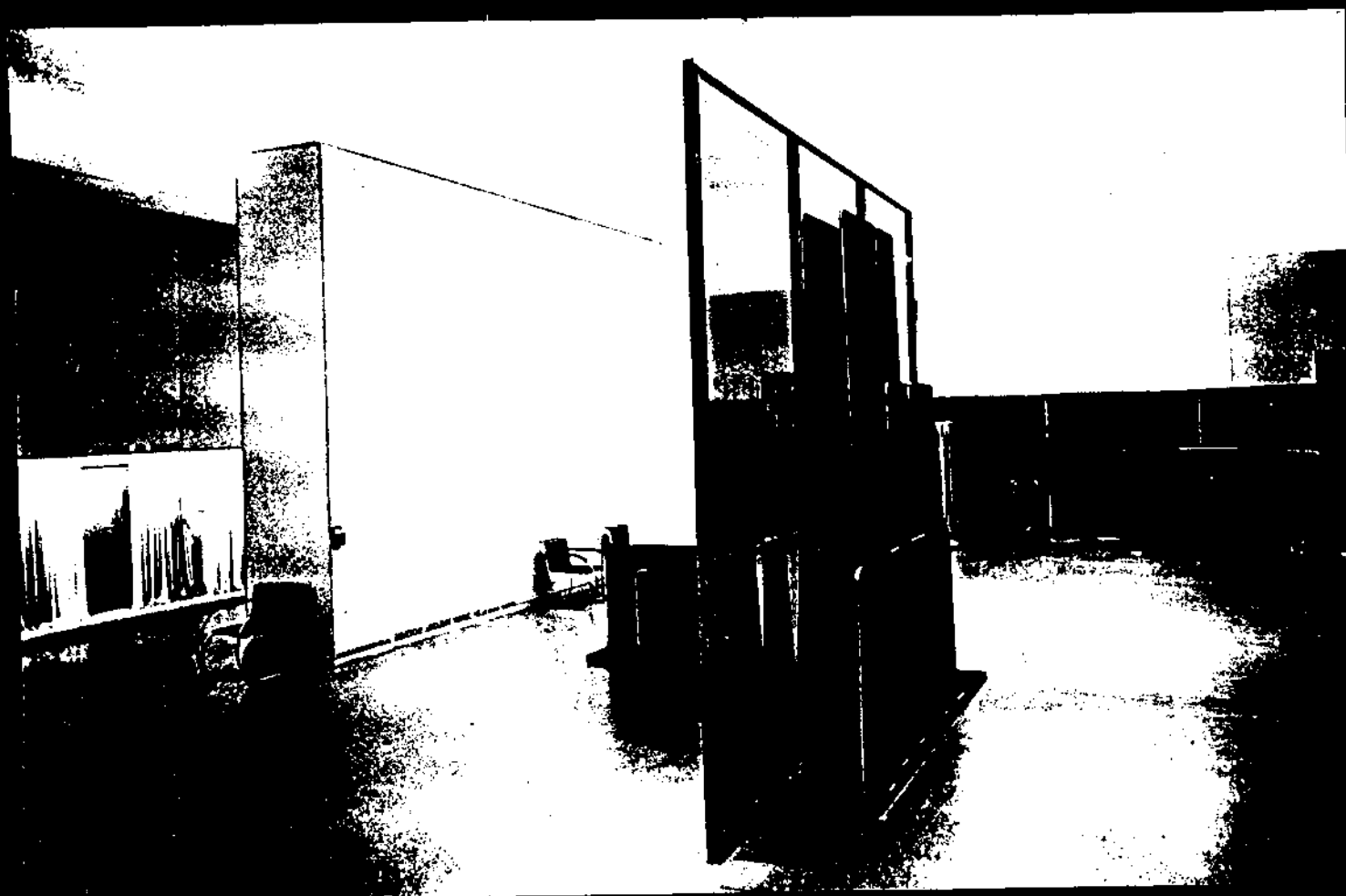
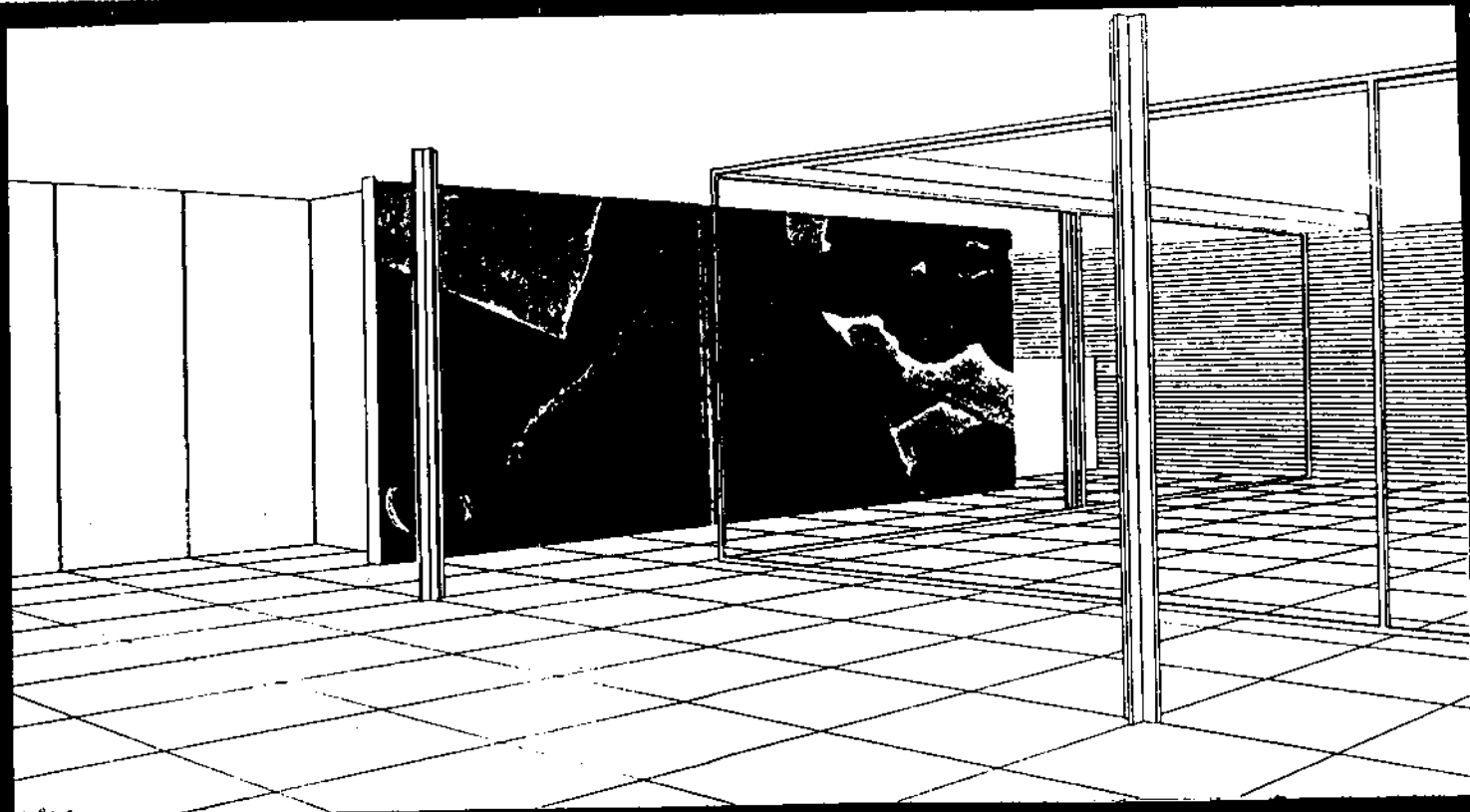
una manera nítida de organizar el Espacio Imaginario: la disposición de las particiones, de los tabiques, en un sistema que no cierra espacios sino que los separa, los sugiere, o los alude indirectamente. El trazado de estas particiones es meridiano en cuanto a sus intenciones: superficies en un solo plano o encuentros simples de planos perpendiculares que provocan recorridos serpenteantes, que obligan a sortear esos obstáculos que nunca nos terminan de aislar sino que, por el contrario, nos abren a nuevos espacios sin que sepamos claramente donde empieza uno y acaba el otro. Para ello Mies utilizará preferentemente pasos de un espacio al siguiente no directos sino zigzagueantes: no atravesamos paredes a través de huecos con puertas (ni siquiera estas aparecen en las plantas), sino que ese recorrido en profundidad se hace sorteando sistemas de tabiques paralelos, a manera de esclusas. La aprehensión del espacio es, de esta manera, totalmente continua porque las barreras visuales y físicas al movimiento, a la acción, nunca son concluyentes, definitivas, sino que dan paso a otros espacios, es decir, no solamente no inhiben el movimiento sino que lo estimulan constantemente. Los expresivos dibujos y collages de los interiores de Mies invitan siempre a recorrerlos para ver que pasa al otro lado de ese muro que oculta pero, al mismo tiempo, insinúa la presencia de otro espacio contiguo.

Por otro lado, los materiales de estos elementos verticales refuerzan más aún su distinto carácter respecto de los planos del suelo y el techo. Si estos sí son concluyentes, impenetrables,

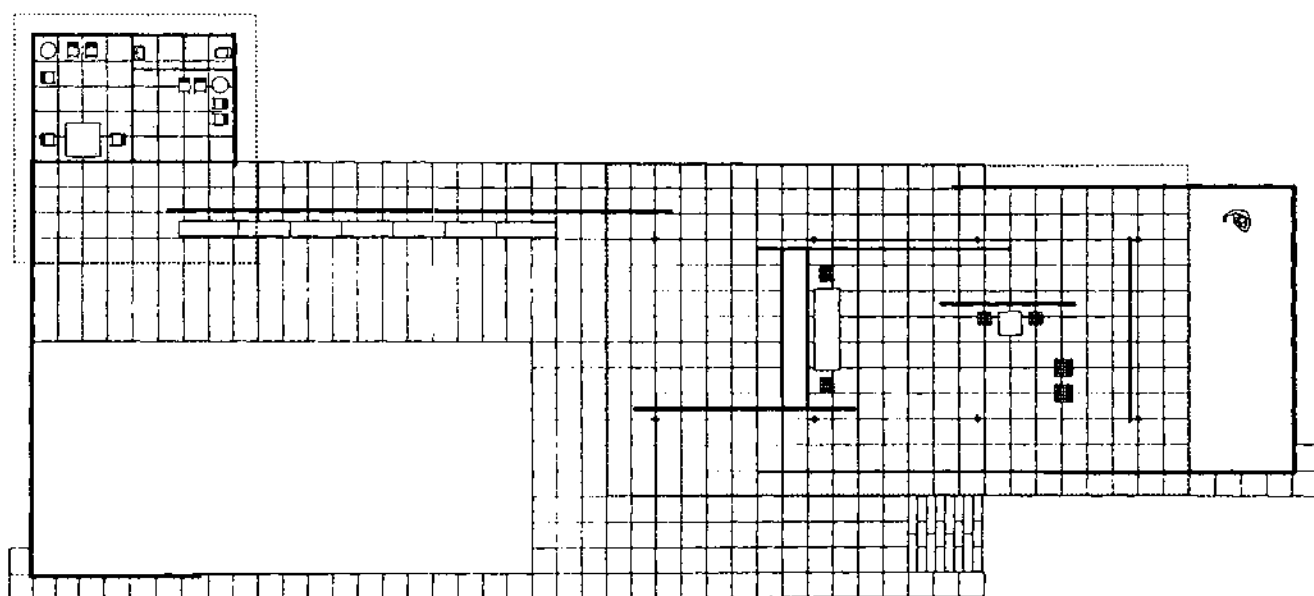
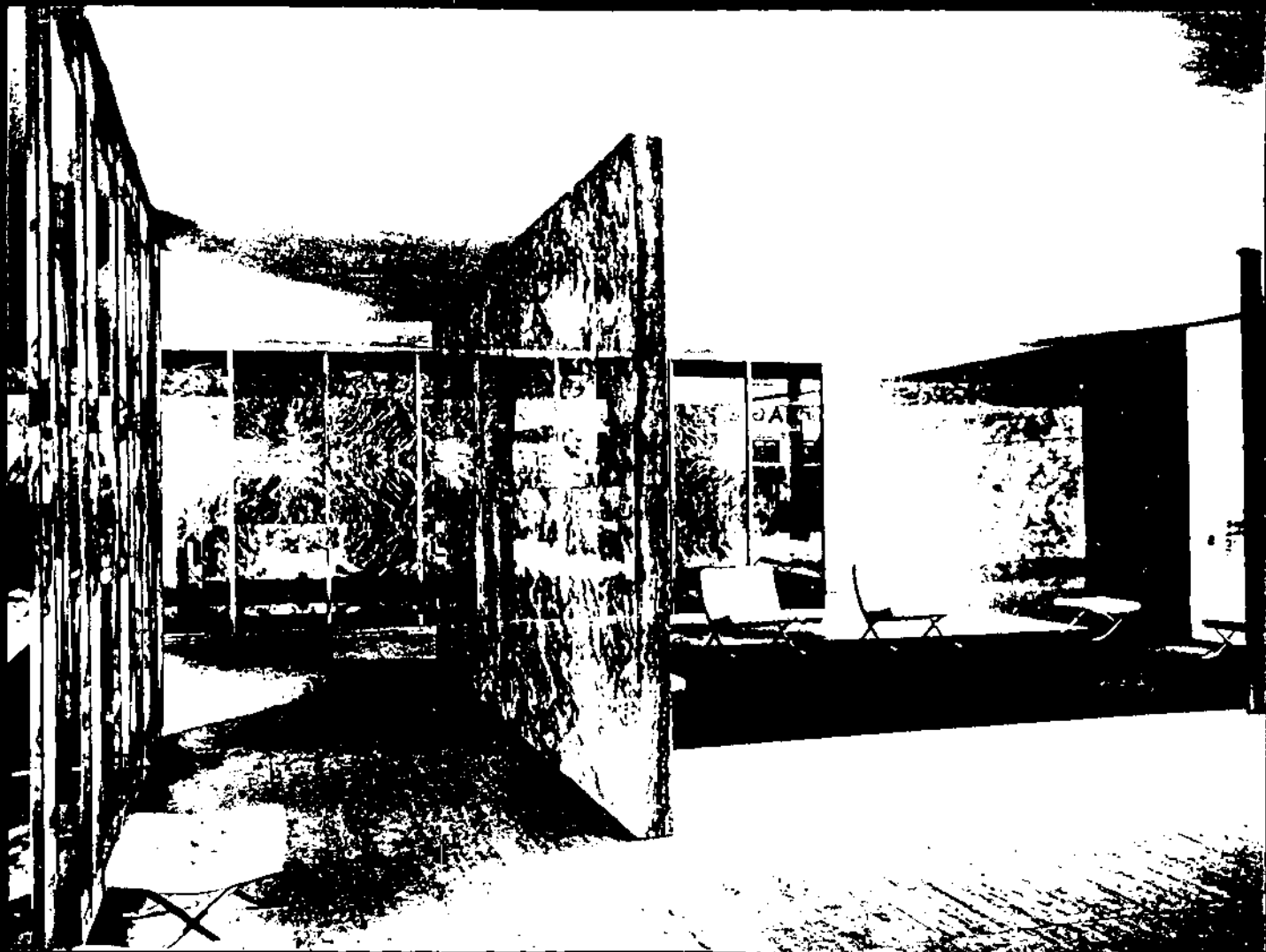
aquellos, que ya formalmente permiten la continua fluidez característica de las plantas de Mies, ofrecen, además, un aspecto que aumenta esa sensación de continuo: el juego de los reflejos de sus materiales los hace visualmente ingravidos, penetrables, nada contundentes. Las fotografías de esos interiores reflejan con claridad la contraposición enorme entre aquellas plataformas casi abstractas del suelo y el techo, y una colección de elementos casi fantasmales, que aparecen y desaparecen como disueltos en el aire, de pilares cromados, tabiques de mármol, cerramientos de cristal, etc. Unos materiales y unas texturas que producen unas sensaciones visuales (complementarias a las sensaciones hápticas del recorrido) que refuerzan de manera extraordinaria la impresión de que nos movemos por un espacio sin barreras físicas consistentes.

El laberinto de los paneles situados en la cuadrícula neoplástica se completa así con la desmaterialización de los mismos producida por los reflejos de la luz en los distintos materiales que los forman.

Las superficies quebradas de los cerramientos de vidrio de los rascacielos mencionados, las particiones de seda y terciopelo del café en Leipzigerstrasse de Berlín, las superficies de mármol y cristal translúcido del Pabellón de Barcelona, son respuestas diversas al empeño de Mies en hacer del espacio una experiencia insólita: sentir su infinitud y habitarla.

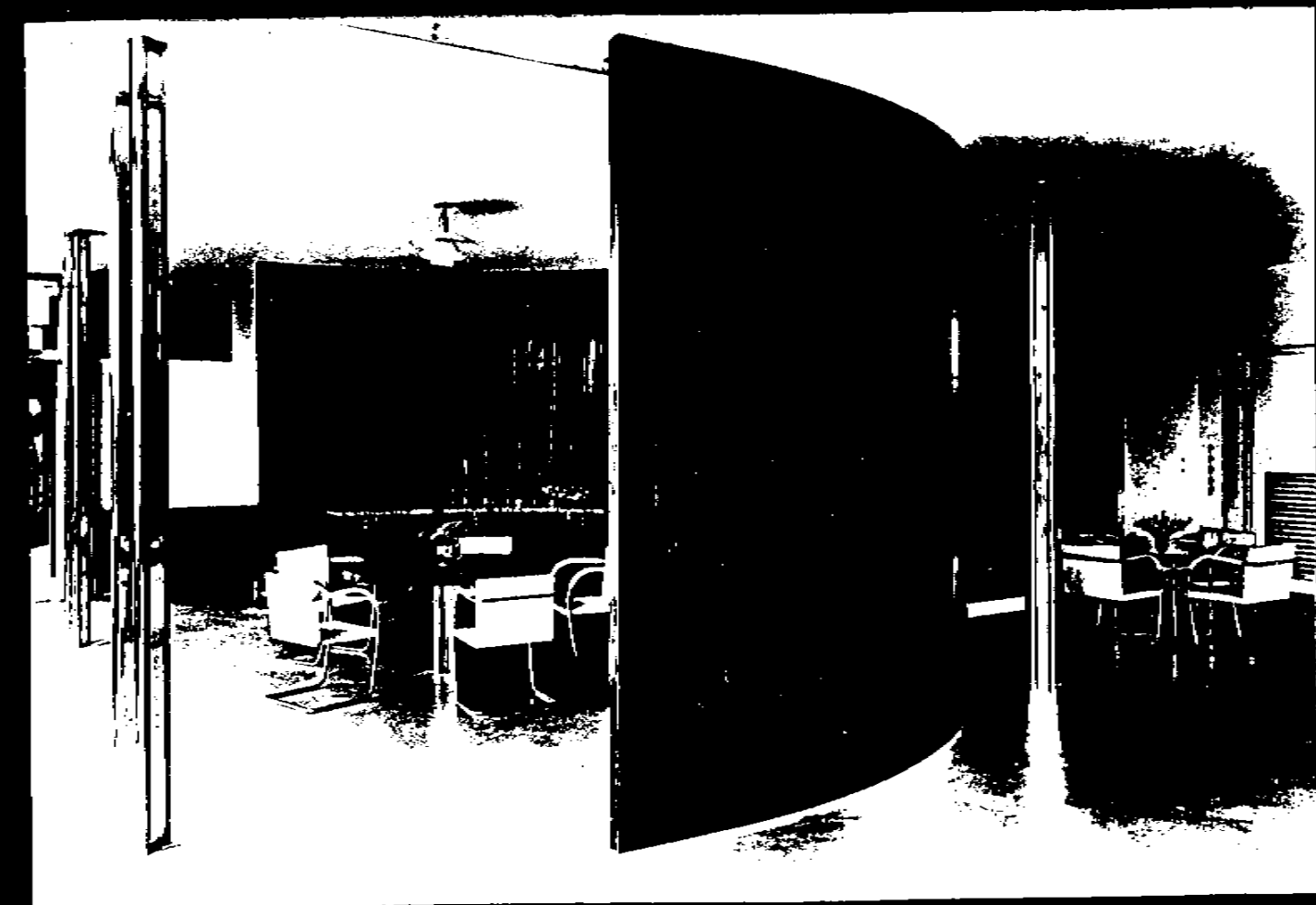
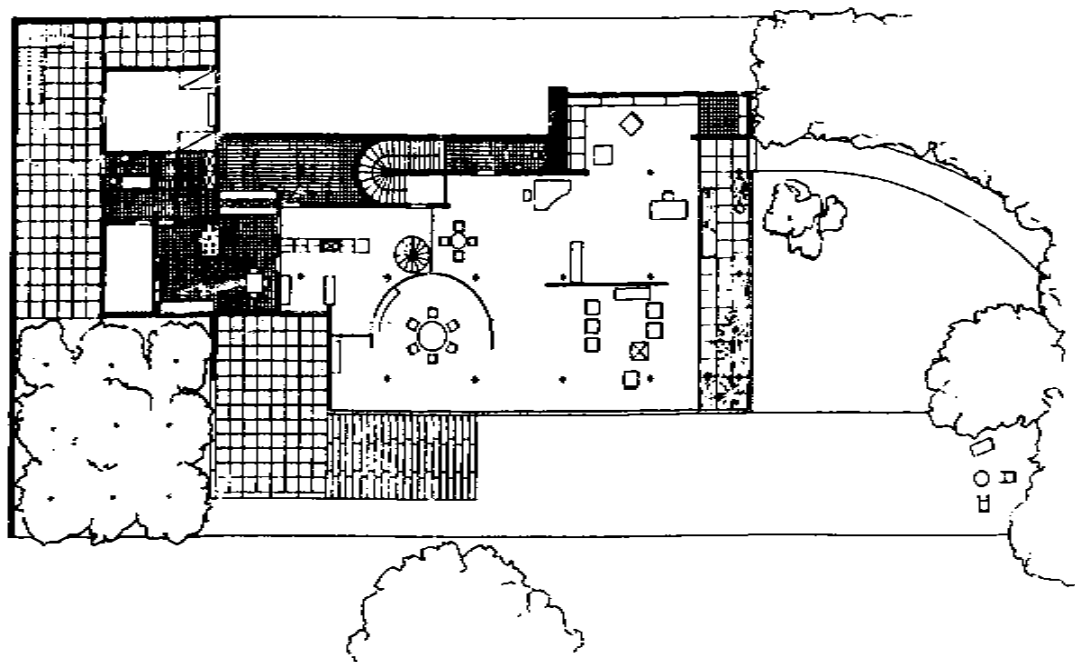


El carácter simultáneo del espacio de Mies: casas con patio (1931-40) y Exposición de tejidos de seda, Barcelona (1929).



Apoteosis de la simultaneidad: el pabellón de Barcelona entre la ausencia de direccionalidad de la planta y la indeterminación e "irrealidad" de las superficies reflectantes.

Mies: casa Tugendhaut (1928-30).



Un ejemplo diáfano de la operación miesiana es ese "espacio-tipo" (que encontraremos también en otras casas suyas) que se localiza en la parte más ambiciosa y definitoria de la casa Tugendhaut (1928-30): la zona de estar-comedor-biblioteca. Estamos ante un espacio-manifiesto, una versión funcionalmente doméstica del Pabellón de Barcelona.

Observando las imágenes de este espacio podemos comprobar, en primera instancia, el peso de los planos que delimitan el estrato espacial y potencian su horizontalidad: las losas del suelo y el techo, con acabados que les dan un aspecto muy similar en el caso de la Tugendhaut, mientras que en otros como en el Pabellón de Barcelona, el club de golf Krefeld o las casas con patio, el suelo reforzará aún más su "opacidad" respecto del techo por la textura en retícula de sus piezas. Estos dos planos rotundos, opacos, no dejan lugar a dudas de que el "campo de fuerzas" donde puede desplegarse la acción está ahí, emparedado entre los dos. Una vez definidos estos límites, el espacio resultante se presenta de manera contraria: extraordinariamente continuo. Esa famosa "fluidez" del espacio miesiano es la expresión de un Espacio Imaginario con vocación de no tener término, de pasar de una parte del espacio a otra sin que se pueda determinar donde están las fronteras.

Se sigue para ello, la operación ya comentada consistente en conservar muy vivo el carácter de espacio total de la planta, por lo que, la introducción de los necesarios elementos verticales

(que podrían romper esa totalidad del espacio horizontal: planos separadores y elementos lineales sustentadores), debe hacerse con un criterio distinto al adoptado para los planos límite de ese espacio, por ejemplo, haciendo que su forma y su acabado contrasten abiertamente con aquellos. Observando las imágenes vemos como esos elementos verticales: paredes, cerramientos y pilares, contrastan rotundamente con la opacidad y la definición formal de suelo y techo. La pared de mármol que separa los dos ámbitos de la estancia, la pared curva de ébano que separa el comedor, la pared de cristal del cerramiento y los pilares exentos cromados, muestran una intención común: no bloquear, no poner límites claros, contundentes, rotundos, no romper la sensación de globalidad del espacio, sino separar, aislar sutilmente, de manera que la "conclusión", la separación, nunca sea completa (tanto el tabique plano como el curvo nunca muestran límites precisos, definitivos, podrían extenderse un poco más o un poco menos). Y además los materiales utilizados refuerzan esas barreras no concluyentes desmaterializándolas: las fotos expresan perfectamente los valores que adquieren las texturas de los materiales utilizados (los mármoles, las maderas, los vidrios, los acabados cromados de los pilares, dan un aspecto extraño a estos elementos verticales, entre la transparencia y la ilusión óptica; los reflejos de los pilares los "desvanecen" en el espacio, la pared curva parece "flotar" sobre el suelo, etc.).

En mayor o menor medida esta estrategia del Espacio Imaginario fuertemente horizontal y, dentro de él, límites "imprecisos", de

la arquitectura doméstica de Mies, se repetirá a gran escala en otros ámbitos de su actividad constructiva. Un Espacio Imaginario que no se detiene un momento y que cuando lo aprehendemos en reposo su insistente continuidad sigue brotando a través de la "permeabilidad" de los muros, de los pilares, del cerramiento.

Le Corbusier.- Casi, diríamos, en las antípodas de la estrategia espacial de la arquitectura doméstica de Mies, se sitúa la obra de Le Corbusier.

La villa Savoie en Poissy es un ejemplo de Espacio Imaginario concebido desde posiciones muy distintas. En primer lugar, el edificio como conjunto resultante de la agregación de estratos espaciales prácticamente autónomos, en el caso de Mies, es en Le Corbusier el conjunto del edificio, el cubo, el generador, el punto de partida de la producción del Espacio Imaginario. Del todo como suma de las partes al todo como determinante de esas mismas partes.

Pero antes de entrar en comentarios sobre este clásico de la modernidad que es la casa de Poissy vamos a bucear en el pensamiento y en algunas obras similares de Le Corbusier para comprender mejor su sentido del Espacio Imaginario.

La preocupación de Le Corbusier por la aprehensión háptica del espacio arquitectónico no deriva únicamente de un análisis intencionado de sus edificios sino que forma parte de sus propias reflexiones, aunque este sea uno de los aspectos menos tratado de su pensamiento.

"La arquitectura se camina, se recorre y no es de manera alguna, como ciertas enseñanzas, esa ilusión totalmente gráfica organizada alrededor de un punto central abstracto que pretende ser hombre, un hombre quimérico munido de un ojo de

mosca y cuya visión sería simultáneamente circular. Este hombre no existe, y es por esta confusión que el periodo clásico estimuló el naufragio de la arquitectura. Nuestro hombre está por el contrario, munido de dos ojos colocados ante él, a 1,60 metros por encima del suelo y mirando hacia adelante. Realidad de nuestra biología, suficiente para condenar tantos planes que ruedan alrededor de un eje abusivo. Munido de sus dos ojos y mirando hacia adelante, nuestro hombre camina, se desplaza, se ocupa de sus quehaceres, registrando así el desarrollo de los hechos arquitectónicos aparecidos uno a continuación de otro. El siente resentimiento por la emoción, fruto de sucesivas conmociones. También, que durante la prueba las arquitecturas se clasifican en muertas y vivas, según si la regla de recorrido haya sido observada o no, o que al contrario ella sea explotada brillantemente". (78)

Arquitecturas vivas y arquitecturas muertas: la apropiación física del espacio como verdadero principio generador de la arquitectura. Antes de pasar al análisis de algunas de sus casas, quisiera terminar esta sección dedicada a las sensaciones táctiles del espacio de la acción con una última cita de Le Corbusier al respecto.

"Se dice, sin ceremonia alguna, que un ser viviente es un tubo digestivo. También, sucintamente, decimos que la arquitectura es circulación interior y no por razones exclusivamente funcionales ..., pero muy especialmente por razones de emoción, los diversos aspectos de la obra, la sinfonía que, en realidad, se ejecuta, sólo aprehensibles a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el pasto de los muros o de las perspectivas, lo esperado o lo inesperado de las puertas que descubren el secreto de nuevos espacios, la sucesión de las sombras, penumbras o luces que irradia el sol penetrando por las ventanas o los vanos, la vista de las lejanías edificadas o plantadas, como también la de los primeros planos sabiamente dispuesta. La calidad de la circulación interior será la virtud biológica de la obra, organización del cuerpo construido ligado en verdad a la razón de ser del

edificio. La buena arquitectura "se camina" y "se recorre" tanto adentro como afuera. Es la arquitectura viva. La mala arquitectura está coagulada alrededor de un punto fijo, irreal, ficticio, extraño a la ley humana." (79)

La "machine à habiter" es máquina porque debe ser habitada y para que esta función sea plena el motor generador clave debe ser la planta. En "Vers une Architecture" arremete contra la Academia y su concepción de la planta y sus mecanismos compositivos. Entre ellos el eje, que no es para Le Corbusier una línea abstracta que organiza, ordena y "embellece" las plantas sino que es un elemento fundamental de generación de la vitalidad que reclama para la arquitectura.

"El eje es, quizás, la primera manifestación humana: es el medio de todo acto humano. El niño que vacila tiende al eje, el hombre que lucha en medio de la tempestad de la vida se traza un eje. El eje es el que pone orden en la arquitectura. Poner orden es comenzar una obra. La arquitectura se establece sobre ejes. Los ejes de la Escuela de Bellas Artes son la calamidad de la arquitectura. El eje es una línea de conducta hacia un objetivo. En arquitectura, es preciso que el eje tenga un objetivo. En la Escuela se ha olvidado esto y los ejes se cruzan en estrellas, todos hacia el infinito, lo indefinido, lo desconocido, la nada, el sin fin. El eje de la Escuela es una fórmula, un truco (son hasta tal punto un truco que se los dibuja sobre un papel para que hagan la estrella como el pavo real hace el abanico)." (80)

Traducir un elemento geométrico, el eje, como "una línea de conducta hacia un objetivo" expresa rotundamente cómo entiende Le Corbusier los elementos de producción del espacio: en este caso definiendo el eje no como un instrumento gráfico capaz de generar composiciones abstractas de plantas más o menos logradas

visualmente, sino como una guía de comportamiento, de apropiación física y también emocional del espacio. Digamos el eje como elemento clave del Espacio Imaginario.

"En la realidad, los ejes no se perciben a vuelo de pájaro como los muestra el plano en la mesa de dibujo, sino sobre el suelo, cuando el hombre está de pie y mira al frente." (81)

Así, los significados habituales de plantas y ejes tienen en Le Corbusier dimensiones nuevas, más próximas al sentir de la experiencia táctil del espacio que a la exquisita abstracción del diseño. Como señala Banham:

"En las descripciones de edificios existentes y de lugares arqueológicos, es evidente que cuando Le Corbusier dice planta significa en general, una sucesión de volúmenes interiores tal como el visitante los experimenta realmente, y cuando dice eje significa la ruta seguida para atravesarlos o una línea de visual según la cual se los puede contemplar." (82)

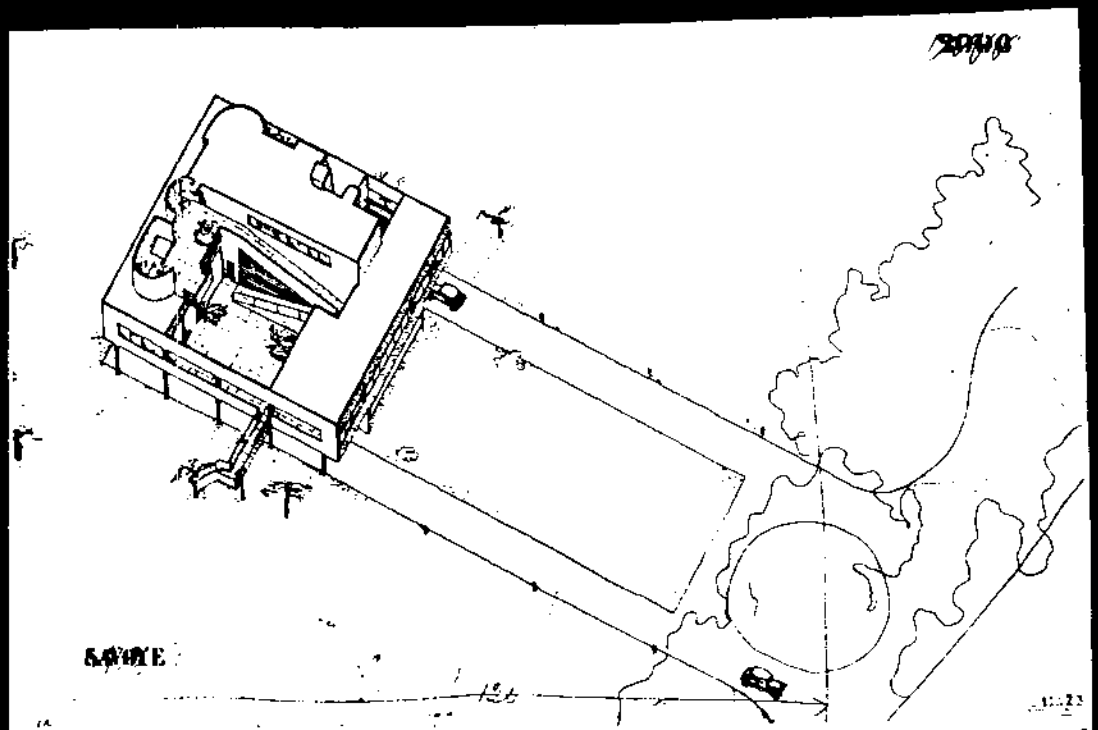
Este sentido del espacio recorrido que tienen los términos utilizados por Le Corbusier no es más que una primera aproximación a toda una elaborada estrategia de producción de espacios en función de las trayectorias que los generan. En un artículo denominado "Le Corbusier y la promenade architecturale" (83), su autor Tim Benton se refiere al "paseo arquitectónico" en Le Corbusier como origen de buena parte de lo más innovador de su arquitectura de los años veinte. En primer lugar, su descubrimiento entusiasta de la arquitectura árabe popular en la casbah de Argel: su valoración de lo que se apreciaba en marcha, desplazándose a través de la arquitectura en contraposición con

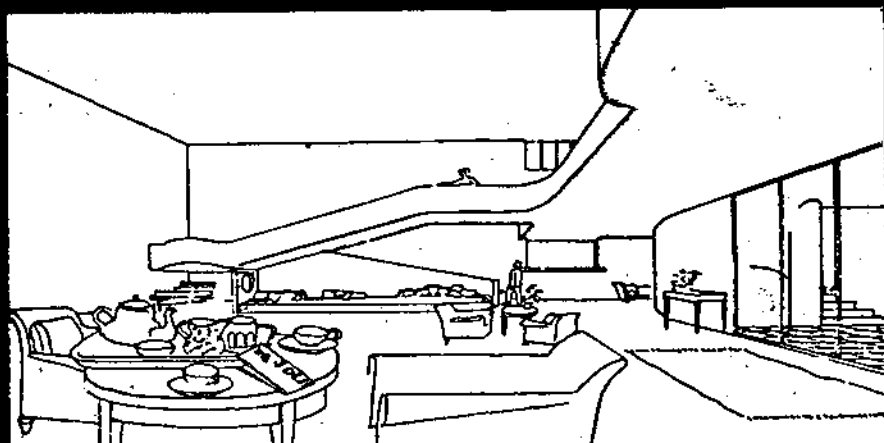
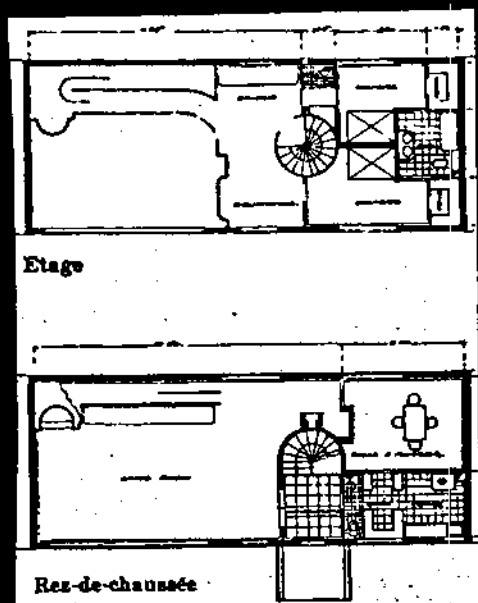
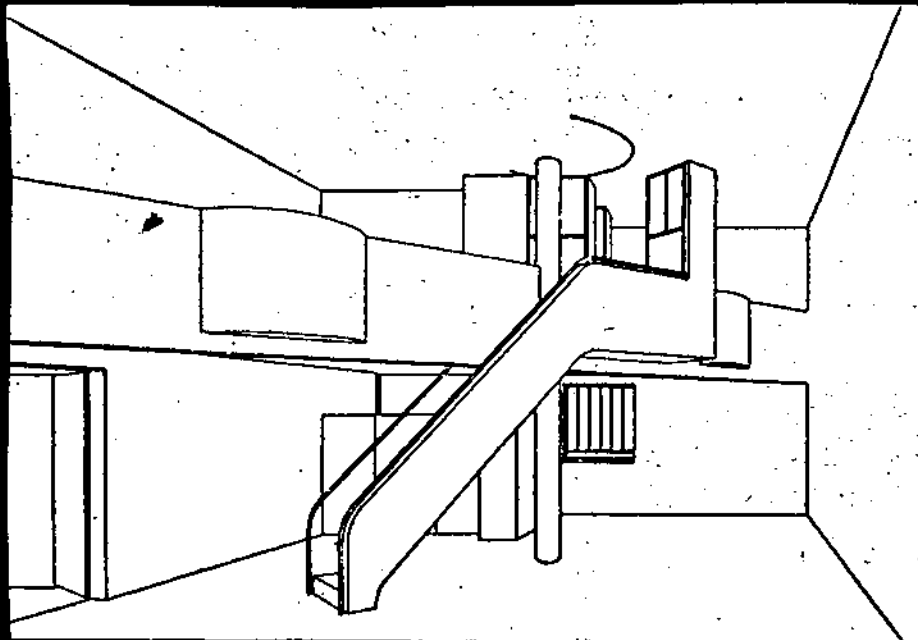
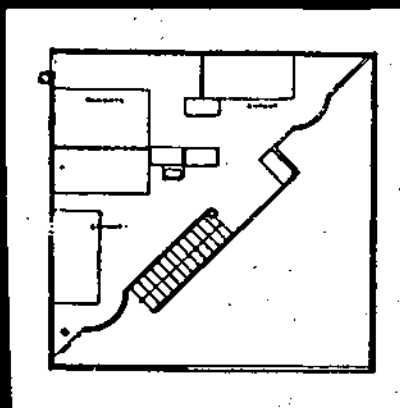
la concebida sobre el papel, dependiente de esquemas teóricos, como la arquitectura barroca. Preferencias también expresadas a propósito de la Acrópolis, siguiendo las pautas de Choisy, o del S. Pedro de Miguel Angel, por contraposición a las aportaciones de Maderno y Bernini. Benton analiza tres casas: La Roche, Stein/de Monzie y Savoye del periodo comprendido entre 1923-28, "...puesto que esos años... marcan el periodo de creación y maduración de la promenade architecturale en su arquitectura." (84)

Vimos antes cómo Arnheim definía la dimensión vertical como "el reino de la contemplación" a diferencia de la dimensión horizontal, "el reino de la actividad". Esta separación que es fácilmente detectable en la arquitectura histórica occidental y que en el caso de Mies adquiere una expresión extrema, en Le Corbusier no solamente desaparece esa separación de significados de las dos dimensiones sino que tanto la horizontal como la vertical se convierten en campos de actividad. En Le Corbusier ya no podemos distinguir tan rotundamente entre una dimensión visual y una experimental porque ambas se integran y, así, el Espacio Imaginario se extiende tanto en un sentido horizontal como vertical.

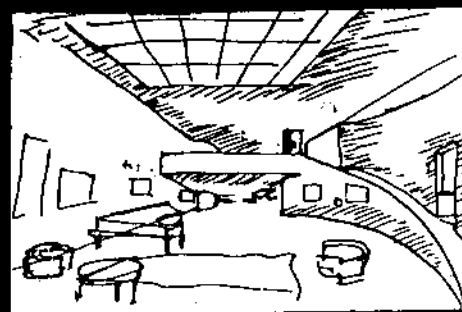
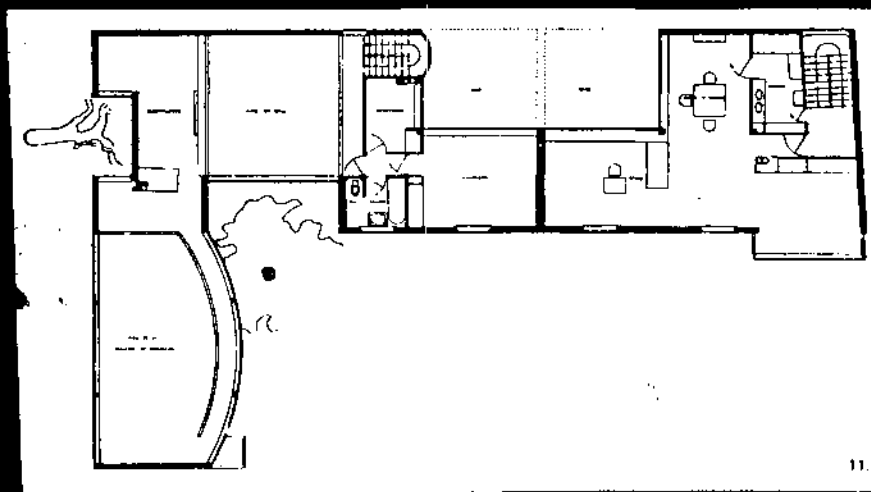
En mi opinión, uno de los primeros datos significativos de esta operación puede verse en el uso del espacio doble, o mejor de la utilización de espacios que unen dos plantas, espacios de doble altura que podemos encontrar ya en sus primeras obras.

La villa Savoye: el camino, la
secuencia, penetra en la casa, la
atraviesa y la organiza en función de su
trayectoria.

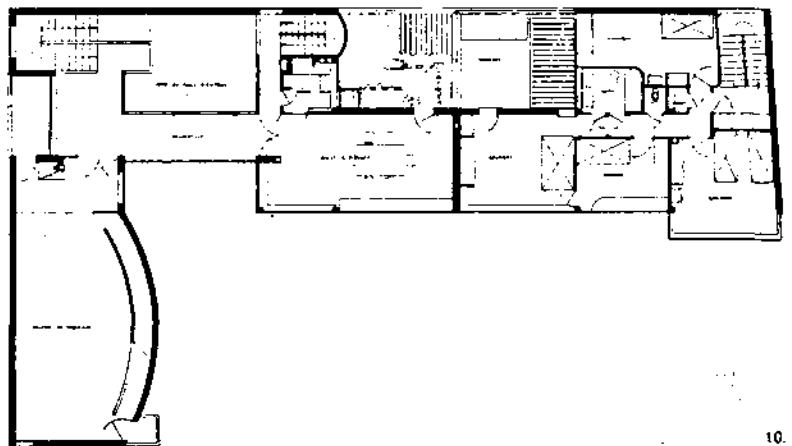




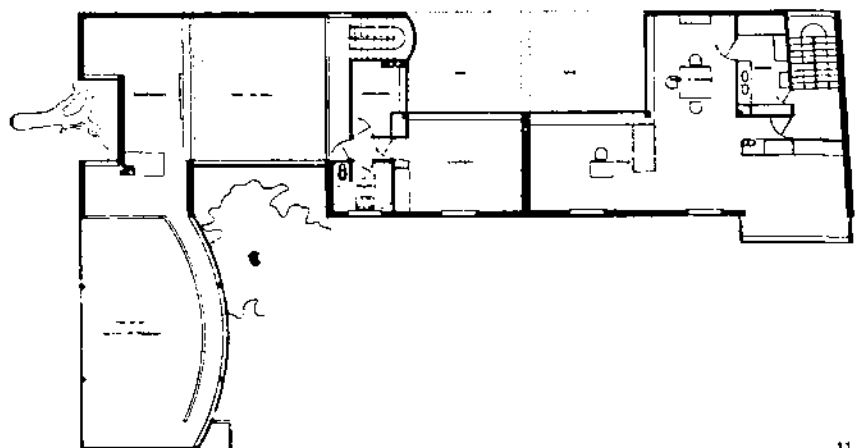
El trayecto (escaleras o rampas) motor de la secuencialidad en Le Corbusier: (de arriba a abajo) casas para artesanos (1924); villa en Auteuil (1922), y villa La Roche - Jeanneret (1923-28).



Le Corbusier: plantas de la villa La Roche. La arquitectura a través del espectáculo visual de la secuencia.



10.



11

En la villa Schwob en La Chaux-de-Fonds (1905) este espacio de doble altura cuenta ya con esos elementos característicos de las casas posteriores de Le Corbusier como son los balcones sobre los espacios vacíos. Se están así poniendo los primeros recursos para que el espacio muestre sus bondades, para que el que lo habite lo perciba como paso previo a la acción, al movimiento, al recorrido. Estos espacios dobles se harán casi imprescindibles: casa "Citrohan" (1920), pabellón de "L'Esprit Nouveau" (1922), villa en Auteuil (primer proyecto para La Roche y Jeanneret) (1922), casa Guiette en Anvers (1926), etc. En la villa en Auteuil puede ya observarse como la doble altura se expresa más fuertemente incorporando al espacio un elemento "trazador" del mismo, de marcado carácter arquitectónico y procesional que es la rampa. No deja de sorprender en este temprano proyecto, como el gran desarrollo de la rampa irrumpe en un espacio de dimensiones tan discretas pero la necesidad de "narrar" ese espacio doble, de expresarlo más intensamente, hace que Le Corbusier despliegue toda su longitud en una doble trayectoria que, para aumentar más todavía el sentido de "paseo arquitectónico" con parada intermedia incluida, hace colocar en el punto de giro el correspondiente balconcillo-mirador.

Otros casos notables de producción de estos espacios dobles recorridos por elementos de comunicación verticales son: las casas en serie para artesanos (1924) y la casa Meyer en París (1925). En esta última vuelve a aparecer ese elemento procesional (por otro lado tan "perturbador" de la organización de la planta)

que es la rampa, que, como en el caso anterior se situa pegada al cerramiento. Además de los balcones miradores aparece una pasarela-puente que será otro de los elementos de la secuencia espacial que Le Corbusier desarrollará en sus villas más características.

En las casas en serie para artesanos, el espacio doble presenta una novedad respecto a los casos anteriores: la violenta contraposición de la diagonal de la planta primera con respecto al volumen cubico general queda manifestada de manera más radical aún si cabe con esa escalera diagonal y el pilar que la ensarta justo en medio de ese espacio regular, con una clara intención de crear un Espacio Imaginario que transforme dinámica, oblicua, tensionalmente un espacio como el cubo que es la máxima expresión del equilibrio.

Y ya entrando en el comentario de las tres obras señaladas por Benton hay que señalar que, en las tres, la combinación espacio doble-elemento de comunicación vertical se resuelve de manera mucho más compleja que como hemos visto hasta ahora, ocupando posiciones algo marginales en el caso de la villa La Roche y Stein, y convirtiéndose, por fin, en el centro motor de todo el edificio en la villa Savoye.

Con respecto a la villa La Roche, los comentarios de Le Corbusier son explícitos:

"Esta ...casa será, pues, algo así como un paseo arquitectónico. Entramos: a continuación el espectáculo arquitectónico se presenta ante nuestros ojos; seguimos un itinerario, las perspectivas se desarrollan con una gran variedad; se juega con el flujo de la luz iluminando los muros o creando las penumbras. Los huecos abren las perspectivas al exterior, donde se vuelve a encontrar la unidad arquitectónica". (85)

El "espectáculo arquitectónico" se localiza en la villa La Roche en el quiebro de los dos volúmenes perpendiculares que la forman. El espacio de entrada se presenta aquí, en tres alturas, y los elementos que van a producir el "paseo arquitectónico" forman ya un repertorio más complejo y variado que en los casos anteriores: la escalera que termina en el balcón mirador que se asoma al espacio triple de la entrada en mitad de su altura, la pasarela- puente que conduce al comedor y domina sobre el espacio anterior, y la rampa que, situada en el espacio adjunto de la galería, "describe" con su recorrido curvo, la tensión, la violencia introducida por la "panza" del cerramiento en un volumen, que en principio pedía una forma regular y estable. Y todo ello acompañado de pequeñas "sorpresas" en el itinerario, como el balcón al pie de la rampa.

En la villa Stein/de Monzie en Garches el juego de los recorridos es menos evidente pero los espacios desarrollados en varias alturas siguen constituyendo un procedimiento tremendamente eficaz para la afirmación de una arquitectura que genera aspectos insospechados a medida que se la recorre. Aquí, un espacio en cuatro niveles, se desarrolla en el exterior, una

escalera da paso del jardín a una pasarela-puente que comunica con la terraza del primer piso; sobre ella una segunda terraza más pequeña perteneciente a un dormitorio, y, finalmente la terraza-jardín de la cubierta que "juega" sobre las anteriores, dejando un hueco sobre la anterior y sirviendo de techo alto a la primera. Y, como siempre la presencia de balcones y escaleras que permiten y enriquecen los recorridos. El mismo Le Corbusier se convierte en protagonista de sus propias secuencias espaciales.

"Una oportunidad única para poner a prueba la lectura de la arquitectura de Le Corbusier en función de una secuencia de imágenes nos la proporciona la película titulada "L'architecture d'aujourd'hui", dirigida por Pierre Chenal entre 1927 y 1930. En esta película Le Corbusier interpreta personalmente el papel del propietario de la vivienda moderna, conduciendo el coche, entrando en la casa, sentándose en la terraza y subiendo el tramo final de la escalera de caracol de la terraza." (86)

Finalmente, la villa Savoye supone el punto álgido en la expresión de la experiencia espacial que la arquitectura doméstica de Le Corbusier de los años veinte, propone. Aquí, el conjunto del edificio es taladrado materialmente por los dos elementos verticales de comunicación que, ahora ya sí, se convierten en el centro generador de todo el espacio de la casa.

Rampa y escalera son espacios radicalmente distintos en cuanto a su estructura física y en cuanto a la experiencia háptica que proporcionan, a pesar de que ambos materializan la misma función de comunicación vertical. Si en Mies la presencia del espacio horizontal está contundentemente expresada por la fuerte

definición de sus planos límites: suelo y techo, en el Le Corbusier de la villa Savoye no existe semejante "ensimismamiento" de las plantas sino que estas son violentadas abiertamente sin que sepamos claramente donde están sus límites. Pero, incluso aquí, la actitud del maestro suizo es muy diferente de la de Mies: aquí los elementos verticales, paredes, pilares, cerramientos, siguen la misma teoría de los planos horizontales, los mismos criterios de forma y acabados; lo que determina la indefinición, la ambigüedad, la complejidad de los estratos horizontales es que están intercomunicados, se intersectan unos con otros, produciendo así un Espacio Imaginario cuya hapticidad se despliega por igual en sentido horizontal como en vertical. No se privilegia el movimiento en estratos horizontales independientes sino que se incita a mezclar los movimientos horizontales y los verticales en una suerte de continuo que no se detiene hasta que se ha recorrido el edificio entero. Incluso los dos elementos protagonistas del espacio: la rampa y la escalera, dialogan entre sí a través de dos formas muy distintas (el zigzag de los planos inclinados de la rampa, el helicoide de la escalera) y de dos propuestas de apropiación espacial diferentes (los movimientos en ambos elementos, además de su distinta naturaleza, muestran una dialectica de acercamientos y alejamientos derivada de sus posiciones relativas y sus desarrollos en el espacio).

*Esta experiencia se hace todavía más excitante cuando uno se mueve en relación con otra persona que toma el camino alternativo; encontrándose con ella y viéndola después desaparecer, y oponiendo lo que es una trayectoria curva a otra recta y lo

que es un escalón a un paso sobre el plano inclinado. Entonces es cuando somos plenamente conscientes de nuestro propio movimiento, a causa precisamente de esta relación periódica con el de otra persona. Y así la arquitectura cobra una mayor vida y proporciona un mayor placer en cuanto se convierte en auténtico escenario del movimiento". (87)

En este sentido es significativa la experiencia relatada por Benton respecto al registro cinematográfico de esta secuencia espacial que expresa claramente las dificultades que plantea relacionar el recorrido del individuo por el espacio con el movimiento mecánico del objetivo de una cámara cinematográfica, (tema sobre el que profundizaremos más adelante) (88). La conclusión que se saca de esa experiencia da un sentido a la promenade mucho más complejo que el simple desplazamiento porque lo que el espacio está demandando es la participación total del individuo, perceptiva pero también consciente.

"El paseo, en un sentido importante, es virtual más que real; hay que usar la imaginación espacial a medida que uno se mueve por el edificio en lugar del foco monocular de una cámara." (89)

Le Corbusier es un ejemplo admirable de esta manera de concebir la arquitectura desplegando constantemente recursos espaciales que lleven a una experiencia más intensa de los edificios construidos. Si observamos las diferencias entre el proyecto previo y el definitivo de la villa Savoye veremos un cambio fundamental en los dos elementos a los que nos hemos referido, la rampa y la escalera. El proyecto inicial mantiene la posición y

el trazado de la rampa definitiva pero la escalera es radicalmente distinta: una escalera lineal, de un solo tramo colocada paralelamente a la rampa y aislada visualmente de ella salvo en la pequeña zona de desembarco de la planta primera. El cambio de estrategia adoptado por Le Corbusier es extraordinariamente significativo: romper la similitud formal y espacial de los dos elementos estableciendo un contraste claro entre ellos, una relación dialéctica que aumente la riqueza espacial de este centro motor de todo el edificio. En primer lugar se quiebra la escalera en dos tramos, en segundo, se orienta su eje perpendicularmente al de la rampa, y, en tercero, se libera su forma de muros laterales manifestandola más intensamente al hacerla continua, sin rellanos planos, confrontandola visualmente con la rampa y potenciando la expresividad de su forma con el antepecho y la barandilla, enfrentando su desarrollo helicoidal con el oblicuo de la rampa.

Estos dos momentos tan significativos de la propuesta espacial de la Modernidad: la casa Tugendhaut y la villa Savoye, resultan extraordinariamente expresivos de la doble polaridad que asume y manifiesta el Espacio Imaginario moderno. A unas claras líneas de tendencia, como veíamos en el espacio religioso cristiano, al que servía de contrapunto el espacio religioso musulmán, (como espacios-manifiesto de una manera de entender la experiencia, la aprehensión de la arquitectura); a esa rotunda y crecientemente

compleja indagación de la espacialidad occidental en lo secuencial, se opone la propuesta de la Modernidad reuniendo bajo un código estricto, programático y con unas respuestas formales basadas en unas tipologías universalmente aceptadas (la planta libre, por ejemplo), los dos extremos del espectro temporal a lo largo del cual hacíamos cabalgar las tendencias comentadas de la historia de la arquitectura: la secuencialidad y la simultaneidad.

Mies representa, así, lo simultaneo; Le Corbusier lo secuencial. Y ambos son dos exponentes indiscutibles de lo moderno. No se contraponen, no proyectan dos espacios diferentes, sino que son los dos aspectos extremos del Espacio Imaginario de la Modernidad que, de esta manera, nos demuestra cómo una de sus más significativas aportaciones en cuanto a la concepción espacial está en la recuperación total de ese espectro de la temporalidad ya desarrollado, en episodios aislados, contrapuestos, a través de la historia de la arquitectura.

2.- LA MIRADA MODERNA.

2.- LA MIRADA MODERNA.

2.0.- Introducción.

Las profundas transformaciones ocurridas a lo largo del XIX que van a determinar lo que se ha venido a llamar la Modernidad, suponen, desde nuestros objetivos, atentos a la concepción del espacio físico y su construcción, la consideración de un elemento fundamental en la conformación del Espacio Imaginario moderno: la aparición de una nueva mirada.

Las relaciones entre la realidad, el mundo de las formas visibles, y el sujeto, el hombre creador de nuevas formas, (inmerso en la vorágine de los cambios más superficiales y aparentes, como el del escenario urbano de las grandes metrópolis, o más profundos, como el de las transformaciones sociales y económicas, que el capitalismo emergente estaba introduciendo), van a cambiar fundamentalmente y los primeros testimonios de esa alteración de las relaciones realidad-conciencia van a verse materializados a través de una mirada diferente que va a reflejar, con elocuente exactitud, los profundos cambios operados.

El mundo ya no es, para los artistas de la segunda mitad del XIX,

científica de una mirada analítica, objetiva. El mundo es algo mucho más complejo que su simple apariencia no hace más que encubrir las poderosas contradicciones que lo mueven. La mirada ya no puede ser un acto puro, ingenuo, respetuoso con la realidad sino que debe interpretarla, actuar sobre ella para poder entender sus verdaderos mecanismos. El artista se convierte así en un investigador de la visión.

"Los primeros en comprenderlo fueron los mayores artistas del siglo XIX, los impresionistas franceses, que definieron el arte como "ciencia de la visión". Naturalmente que esta "ciencia de la visión" se inserta en una concepción del individuo, de la mente del individuo y de la condición histórica del individuo, para la cual es más importante "cómo" se ve, que ver las cosas "como son" (no sabemos "cómo son").... Esta es la razón por la cual se acoge un arte que, desde 1870 en adelante, se funda en el análisis de la visión, un arte pronto a aceptar los valores de las sensaciones y percepciones; y que además tiende a demostrar que estos valores están ligados a valores ideológicos de máxima relevancia." (1)

El primer hecho significativo en este sentido, es la crisis del Impresionismo y su resolución en el surgimiento del movimiento expresionista. Esto lleva consigo el paso de un "movimiento del exterior al interior", "de la realidad a la conciencia" representado por el Impresionismo, a un movimiento "del interior al exterior", del sujeto que ahora se manifiesta a través del objeto, en el Expresionismo. (2)

La primera consecuencia que este cambio lleva consigo es la destrucción progresiva de todo el sistema geométrico de la

perspectiva renacentista como soporte de la imagen, de la pirámide visual que servía de base conceptual, de fundamento de la mirada. La disolución del entramado perceptivo iniciada por el Impresionismo instauro el valor de una nueva realidad, la de la imagen, la del cuadro, que se coloca a un mismo nivel que la que le sirve de referencia. Es el paso de la representación, de la mimesis, de la transferencia del universo visible a la creación de un nuevo universo formal, comprometido con aquel de la percepción pero ya, cada vez más autónomo.

Fauves, Die Brücke, Der Blau Reiter y finalmente, el Cubismo, a partir de 1908, van a desmontar todo el andamiaje tradicional de la pintura y a producir la profunda revolución visual que va a influir en toda la cultura del siglo XX.

"Ninguna de estas experiencias tiene relación aparente con la arquitectura, incluso parece que los pintores de esta generación -con excepción de los futuristas- prefieran abandonar sus relaciones con los otros campos de actividad para concentrar sus energías en los problemas de la pintura pura. Pero con esta actitud destruyen precisamente los límites tradicionales del campo asignado a la pintura y establecer las premisas para liberar a la cultura artística -y, en cierto modo, a toda la cultura- de las reglas visuales del pasado." (3).

La vanguardia histórica no hacía más que traducir, de forma brillante e imaginativa, la crisis de todo el sistema de valores consagrado a lo largo de la historia del arte desde varios siglos antes, conducida por el profundo cambio que sacude las sociedades

occidentales inmersas en el torbellino social, económico y científico de la Revolución Industrial.

Cómo se va a traducir esta nueva mirada en la concepción del espacio físico construido por los arquitectos, es la cuestión central que este capítulo aborda. La historiografía de la Modernidad localiza, generalmente, la formación de esa nueva mirada en los movimientos y actividades próximas a las vanguardias plásticas de principios de siglo. En este capítulo se intentará, además de un breve repaso por la aportación de aquellas corrientes (tema ya muy debatido y que aquí solamente retomaremos como base de partida), indagar en aspectos más marginales de la actividad artística de esos años decisivos, es decir, en aquellos campos que la historiografía tradicional no ha confrontado suficientemente con el desarrollo de la mirada moderna y su influencia en la construcción de los nuevos espacios arquitectónicos. Las bases, en definitiva, del Espacio Imaginario de la Modernidad

Pero antes, un paréntesis. No podremos entender bien el significado de la profunda revolución visual producida por las vanguardias si antes no tratamos del "lugar" donde estas transformaciones se operan: la ciudad moderna, la metrópolis.

2.1.- La ciudad se mueve.

La ciudad como vista, como panorama, la ciudad como imagen tiene su más elaborada expresión en el Barroco. La ciudad como un todo que se moldea y se proyecta como representación, como modelo de la organización social y política, comienza a desintegrarse con la Ilustración. La ciudad contemporánea, cuya imagen es el caos, la incoherencia, lo efímero, lo contradictorio, es el producto final de un profundo proceso de transformación que arranca del XVIII.

Los motivos de este cambio han sido ya suficientemente tratados. Interesa aquí, desde la óptica del espacio urbano y su concepción, cómo se ha producido un proceso similar al descrito en el capítulo precedente, de disolución y progresiva contaminación de los esquemas conceptuales y organizativos que afectaron a las ciudades.

Siguiendo a Tafuri (4) podríamos trazar una línea que conduce de Laugier a Piranesi, Milizia, Baudelaire, Simmel y Benjamin, pasando así de la ciudad del XVIII a la metrópolis de las vanguardias del XX. Lo que se produce en ese trayecto y a través de esos personajes es la concreción, tanto desde un punto de vista teórico, como de proyecto, de un proceso incesante de destrucción de la unidad de la ciudad antigua, de la ciudad barroca, de pérdida de la totalidad que aquella representaba en su más contundente expresión, y la progresiva asunción del

choque, del conflicto, de la lucha que va a tener en la ciudad el lugar más adecuado para desarrollarse.

El sistema, formado en el Renacimiento, desarrollado en el Barroco, y que se rompe a partir de este, estaba sustentado por una estricta relación entre el todo y las partes. Como dice R. Moneo en su prólogo al libro de Kauffman, "La Arquitectura de la Ilustración" (5):

"Nada mejor para caracterizarlo (al sistema) que la definición albertiana de belleza entendida como "la armonía y concordia de las partes conseguida de tal manera que pueda añadirse o quitarse sin demérito del todo". Como en la naturaleza, como en los seres vivos, la obra de arquitectura debe ser un todo continuo." (6).

El sistema renacentista-barroco puesto en cuestión por el pensamiento arquitectónico de la Ilustración refleja, pues, la supremacía de la estructura global de la arquitectura y su incidencia en la relación de las partes que la integran, de tal manera que se garantice siempre el orden, la coherencia que conduce a todo el conjunto a la idea, a la imagen de continuidad. Como ya se vió en el capítulo primero, el proceso de construcción del pensamiento arquitectónico de la Modernidad, se apoya fundamentalmente, y desde nuestra óptica particular, en el progresivo abandono del carácter secuencial (continuo) en sentido restrictivo que tenía la arquitectura en la antigüedad para ir introduciendo en ella la contaminación de lo simultáneo (discontinuo), a través del reconocimiento y la introducción de lo fragmentario, del concepto de "collage", de "montaje", de la

descomposición de la continuidad que el sistema mantenía a través de la unidad del conjunto.

"El Renacimiento ha hecho hincapié, sobre todo, en la idea de proporción completada con los conceptos vitrubianos de "ordinatio", "simmetria" y "eurythmia". El Barroco ha subrayado, en primer lugar, el carácter jerárquico de la relación entre elementos consiguiendolo a través de medios ya conocidos: la concatenación, la graduación, la integración." (7).

El sistema, pues, garantizaba la relación y sumisión de las partes al todo, de los elementos al conjunto. El comienzo de la disolución del sistema renacentista-barroco se produce con la creciente independencia de los elementos frente al todo. "La independencia de los elementos frente al todo será para Kauffman la clave desde la que interpretar los nuevos criterios de composición, la composición neoclásica." (8).

Las teorías del abate Laugier, expresadas en sus "Essai sur l'architecture" (1753), suponen una doble consideración: por un lado romper con la idea de ciudad como algo pensado previamente que conduzca a ordenaciones urbanas organizadas según esquemas apriorísticos, y, por otro, y totalmente relacionado con lo anterior, la idea de considerar la ciudad como un fenómeno natural.

"Quienquiera que sepa dibujar bien un parque, trazará sin dificultad el plano según el cual la ciudad deba edificarse, de acuerdo a su tamaño y situación. Se necesitan plazas, encrucijadas, calles. Se necesitan regularidad y singularidad, afinidades y oposiciones, accidentes que hagan variar el ambiente, un gran desorden en los

detalles, confusión, estrépito, tumulto en el conjunto." (9).

El jardín como esquema de la ciudad, como estímulo proyectivo de una realidad que, ya se intuye, no se puede, (ni se debe), controlar. La ciudad como fenómeno natural exige el reconocimiento de lo imprevisto, de lo sorprendente, incluso de lo chocante y contradictorio como datos básicos de ese organismo vivo que es la ciudad. La estética de lo Pintoresco y el empirismo inglés desarrollarán estas premisas, la contaminación de otras expresiones artísticas como la literatura (a través de la joven y pujante burguesía formada en la vulgaridad de los gustos de la literatura popular de la época), se plasmará a través de evocaciones míticas extraídas de las ficciones románticas, ambientadas en lo oscuro, lo misterioso y lo sublime.

Concebir la ciudad como un fenómeno natural, "como un bosque" (Castell, Laugier, Milizia) (10), significa el reconocimiento de la necesidad de suministrar a la realidad cambiante, (que suponen las grandes y crecientes transformaciones urbanas emprendidas por la burguesía emergente de la época), la justificación, el soporte ideológico de la comprensión de tales cambios como procesos autónomos.

"Como fenómeno asimilable a un proceso "natural", a-histórico por ser universal, la ciudad queda desvinculada de toda consideración estructural. El "naturalismo" formal sirve, en un primer momento, para persuadir de la necesidad *objetiva* de los procesos puestos en marcha por la burguesía prerrevolucionaria; ..." (11).

Evidentemente, el estructurado cuerpo formal de la arquitectura precedente no se disolvió sin más en las aguas de lo "natural" sino que siguió un proceso más aproximado a una progresiva destrucción de la integridad y coherencia que lo sustentaban.

Francesco Milizia en sus "Principios de Arquitectura" plantea desde una postura de crisis del pensamiento barroco, las contradicciones propias, por un lado de su propia personalidad de teórico nada original y, por otro, de su situación a caballo entre la defensa del Barroco y la conciencia anticlásica creciente.

"Una ciudad es como una selva, de donde la distribución de una ciudad es como la de un parque. Son necesarias plazas, cruces, gran cantidad de calles espaciosas y bien trazadas. Pero esto no basta. Hace falta que el plano esté dibujado con gusto y con brío, a fin de que se encuentren juntos el orden y el capricho, la euritmia y la variedad: calles que salgan en estrella, otras en forma de pata de oca, a gajos, en abanico, las más largas paralelas, que haya por todas partes triángulos y cuadrados en distintas posiciones, gran cantidad de plazas de figura, tamaño y decoración bien diferentes. En esta composición, cuanto más reine lo selecto, la abundancia, el contraste y hasta un poco el desorden, más rica será y contendrá más bellezas picantes y deliciosas". (12)

El punto álgido de este proceso se expresa fuertemente en la obra de Piranesi. El antiguo orden del sistema Renacentista-Barroco ha sido violentamente destruido. El caos, la contradicción y el conflicto se hacen presentes como nuevas categorías que dan forma a la ciudad.

"Los diversos elementos se han desvinculado del todo. El ciclo barroco ha llegado a su fin. Su evolución le ha llevado de los cuerpos al espacio, y del espacio al caos. Ahora la tarea de la arquitectura es buscar una salida al cataclismo, encontrar una nueva forma de coexistencia entre las partes". (13)

Este nuevo orden no se hará patente en la obra de Piranesi salvo en lo referente al rechazo del antiguo sistema. Rechazo que se traduce en la dramatización del "montaje" de objetos arquitectónicos dispersos, en la confrontación de unas partes que chocan abiertamente entre sí produciendo un conjunto donde el equilibrio, la armonía y la estabilidad compositiva han desaparecido totalmente.

La ideología arquitectónica ha asumido así, de forma radical, lo que el proceso real de producción de la ciudad estaba consolidando ya en las nuevas metrópolis en formación. Piranesi adelanta en sus diseños uno de los aspectos que, más adelante, se convertirá en el elemento significativo de la ciudad moderna: el *shock* como motor de la construcción de la ciudad.

"Queriendo absorber todas sus contradicciones, el "razonamiento" arquitectónico adopta como base propia la técnica del *shock*. Los fragmentos elementales arquitectónicos chocan entre sí, indiferentes al choque, y se acumulan demostrando la inutilización del esfuerzo inventivo realizado para definir su forma". (14)

En el enorme "collage" del "Campomarzio" (1761-62) es donde se materializa el pensamiento radical de Piranesi. Desde los objetivos de esta tesis, lo que supone esta obra del arquitecto

italiano es la formalización de la crisis de la ciudad como concepción unitaria, como conjunto coherente, y la puesta en evidencia de que la unidad clásica ya es imposible y que lo que queda del viejo organismo urbano es la acumulación, absurda hasta el paroxismo, de los fragmentos de la ciudad antigua. El orden, la sistematización, "la forma simbólica" que la perspectiva urbana extendía a todos los ámbitos de la ciudad es, en el "Campomarzio", rechazado con la virulencia y el convencimiento de una actitud que entiende, aunque aún de manera intuitiva, las nuevas fuerzas puestas en juego en el proceso de construcción de la ciudad. La estructura urbana deja de ser, pues, un panorama, una vista más o menos organizada, una escenografía de ejes visuales ilimitados, para presentarse como un "montaje" de elementos dispersos, sin conexión entre sí, como un catálogo de objetos urbanos en una aglomeración más o menos caótica. El sereno equilibrio de la ciudad renacentista-barroca se ha perdido y en su lugar aparece el conflicto, el choque de elementos dispares incluidos en un sistema que no puede ni pretende integrarlos. Esta desintegración es el primer paso hacia el movimiento que va a caracterizar fuertemente a la metrópolis contemporánea.

La destrucción del sistema que daba sentido a toda la ciudad da paso a la primacía de los elementos urbanos.

"...una mayor evidencia del "triunfo del fragmento", que domina la informe acumulación de los elementos espúreos del *Campo Marzio*. No es un azar que asuma semblanzas con un campo magnético homogéneo, atestado de objetos extraños entre

El "Campo Marzio" de Piranesi: la ciudad como montaje en los albores de la modernidad.



ellos. Solamente con un gran esfuerzo se pueden extraer, de aquel campo, unas estructuras tipológicas definidas. Incluso una vez establecida una compleja casuística de organismos, basada en reglas triádicas, policéntricas, de líneas mixtas o en virtuosismos de trazados curvilíneos, lo que se obtiene es una especie de *negación tipológica* del "banquete arquitectónico de la náusea", el vacío *semántico* por exceso de ruido visual." (15)

Rotas las ligaduras del sistema que estructuraba cuidadosamente la ciudad antigua, queda el caótico baile de los fragmentos sin que se pretenda organizarlos de manera distinta.

"Es evidente que Piranesi presenta en su *Campo Marzio* un auténtico catálogo, un muestrario tipológico de modelos basados en una excepción de la que se *disimula* cuidadosamente la regla." (16)

Existe pues una renuncia deliberada a ejercer un control sobre la estructura urbana. El espacio se libera así en la confrontación de los elementos urbanos en juego. Las fuerzas que operan sobre la ciudad necesitan de este nuevo marco y su resultado formal, la imagen que Piranesi traduce de todo este proceso, establece claramente el predominio de las partes que ya se han desligado definitivamente de la jerarquización que imponía la ciudad antigua.

De aquí a la metrópolis, a la ciudad moderna, hay un paso. Junto a la exacerbación de lo fragmentario y la pérdida definitiva de la totalidad hay que situar los modos de vida nuevos que la ciudad impone y que van a contribuir enormemente a modelar la mirada moderna. Se trata de lo que G. Simmel dice en "Las grandes urbes y la vida del espíritu":

"...la base psicológica del tipo de personalidad característico de la sociedad metropolitana consiste en la intensificación de las estimulaciones nerviosas que se derivan de los cambios rápidos e ininterrumpidos de los estímulos internos y externos: el hombre es un ser selectivo y la diferencia entre una impresión momentánea y la que le precedió estimulan su mente." (17)

Moholy-Nagy, del que hablaremos más extensamente, se refiere a la ciudad moderna en términos similares:

"Con el enorme desarrollo de la técnica y de las metrópolis, nuestros órganos de percepción han aumentado su capacidad de desarrollar simultáneamente funciones ópticas y acústicas. La vida moderna cotidiana ofrece muchos ejemplos: los berlineses atraviesan la Potsdamer Platz; hablan y contemporáneamente sienten: los clacksons de los coches, la campanilla del tranvía, las señales acústicas de los autobuses,... y pueden distinguir todos estos estímulos acústicos." (18)

El hombre metropolitano siente la realidad de una forma simultánea, lejos ya de la cadencia lineal, consecutiva, secuencial de la vida de épocas anteriores, reclusa ahora en el mundo rural o las pequeñas ciudades de provincias.

La metrópolis es la base física sobre la que se irá conformando la mirada de las vanguardias.

2.2.- La mirada de las vanguardias.

Las relaciones del Cubismo con la arquitectura del Movimiento Moderno han sido ampliamente tratadas, tal vez porque la proximidad, la semejanza en los resultados formales de la pintura y la arquitectura del momento provocaba la inmediata conexión entre las dos actividades. Aquí, sobre todo nos interesa destacar, el papel jugado por los pintores cubistas en la construcción de un universo espacial absolutamente inédito, y, cómo, a pesar de la disparidad de intereses entre pintores y arquitectos, iba a suponer en el trabajo de estos un cambio fundamental en su concepciones. Ver cómo, de manera análoga al proceso de formación del espacio renacentista cuyo motor es la imagen perspectiva, el espacio moderno hunde sus raíces en el universo inédito de la nueva imagen, de la moderna representación plana del espacio.

El Cubismo, al desmontar la construcción continua, totalizadora, de la perspectiva renacentista y de sus premisas generadoras (unicidad del punto de vista, utilización de la profundidad espacial como dato "ilusionista" y de efecto plástico de primer orden, etc), está, en definitiva, sustituyendo una fuerte tendencia de la imagen de la perspectiva clásica hacia la globalidad, por una construcción visual que se fundamenta en la fragmentación, en la dispersión, de tal manera que las nuevas estructuras visuales se presentan, frente a las antiguas, expresandose a través de una especie de "incongruencia" formal.

Si el espacio clásico se presenta en la continuidad, la sistematización de todos los elementos para producir, al final, una secuencia espacial totalizadora, el espacio de la modernidad se propone desde la "deconstrucción" de ese sistema, desde la dislocación que una actitud perceptiva distinta, la mirada moderna, produce en aquel elaborado y consagrado modelo visual.

La nueva mirada que se está gestando en estos primeros años del siglo es algo que no puede localizarse en una sola actividad concreta, ya sea la pintura, la investigación científica, los adelantos técnicos; sino que surge de todas las actividades intelectuales del momento constituyendo ese "espíritu de la época" del que se ha hablado. Las conexiones entre la Física contemporánea y la mirada de los cubistas ya han sido ampliamente comentadas, pero son más claras las relaciones de los artistas plásticos con los conceptos derivados de una idea del conocimiento que la filosofía de la época iba a expresar con lucidez:

"Con el paso del tiempo, el observador acumula en su memoria una cantidad determinada de información percibida sobre un objeto dado del mundo externo visible, y esta experiencia acumulada se convierte en la base del conocimiento conceptual de dicho observador sobre dicho objeto." (19)

Como ya vimos en el primer capítulo al hablar del espacio de la acción y la arquitectura de Mies, lo simultáneo, la persecución de este carácter, va a ser una constante en los movimientos de

las vanguardias históricas. Lo simultáneo que implica pérdida de la jerarquía visual que el sistema continuo de la perspectiva, consagraba como trasposición del papel privilegiado que ocupaba el individuo, el hombre renacentista representado simbólicamente por el lugar del punto de vista organizador de todo el espacio visible, centro del universo perceptivo. El espacio así presentado, el espacio reducido a su representación plana perspectiva, no solamente jerarquiza la visión del mismo (elementos en primer término, fondos, etc.), sino que, además, excluye del espacio lo no visible, lo que es imposible ver desde las propias limitaciones de partida de la construcción perspectiva.

2.3.- Un paréntesis: la Academia.

En el campo de la Arquitectura la generación de formas constructivas, la concepción de las estructuras espaciales, se había consolidado ya en el XIX a través de las enseñanzas académicas materializadas en la disciplina de Composición. El rigor jerárquico en la configuración de los distintos elementos arquitectónicos tiene en aquellas el máximo exponente en cuanto a formalización de todo el sistema visual tradicional. El sentido del orden que caracteriza la Composición tiene su expresión más elocuente en los esquemas planimétricos, en la planta como generadora de todo el complejo constructivo. Pero, también, en la

planta como espacio plano, autónomo, a construir. Y para ello, los criterios que se siguen nacen del propio espacio de donde se parte, del plano. Así, los ejes de simetría se van a convertir en los más eficaces elementos de concepción de esos espacios. El eje de simetría organizador de gigantescas estructuras compositivas como las que llenaron las aulas y parte de la actividad arquitectónica del XIX, es la expresión final, hipertrofiada hasta la desmesura, del universo espacial concebido desde la mirada renacentista.

Las estructuras simétricas no solo privilegian determinados lugares del organismo compositivo (privilegios que eran propios de la estructura en sí y no de otros factores que influyeran en esa jerarquización, como más adelante sería la función), sino que relegan a posiciones "invisibles" determinadas partes de la estructura. Se configuraba así, la expresión arquitectónica más elaborada de la mirada perceptiva.

Pero algo había en el seno de las enseñanzas académicas que iba a suponer el acicate de su propia disolución: el concepto de "montaje" (por utilizar un término actual) de las partes, que caracterizaba el proceso de composición. En "Elements et Théories", Guadet, personaje fundamental de la école des Beaux-Arts de París, centro de la enseñanza académica a que nos referimos, pone el énfasis en la consideración de aquellas partes que integran la estructura compositiva: los Elementos de la Composición.

"Nada hay con seguridad más atractivo que la composición, nada más seductor. Es el autentico dominio del artista, sin límites ni fronteras, salvo lo imposible. ¿Qué es componer? Reunir, ensamblar, unir las partes de un todo. Estas partes, a su vez són los elementos de la Composición, y así como realizaréis vuestros edificios con muros, aberturas, bóvedas, techos - elementos todos de la arquitectura-, así también integraréis vuestra composición con habitaciones, vestíbulos, salidas y escaleras. Tales son los Elementos de la Composición." (20)

La finalidad de toda esta operación era por supuesto, reconstruir, a través de la Composición, la totalidad, la unidad de una estructura constituida necesariamente a base de fragmentos. Banham precisa más aún la significación de estos.

"... la composición reside en la manera de reunirlos, y los dos conceptos forman una filosofía del diseño que fué común a académicos y modernos por igual. Se trata de un enfoque particular: los elementos estructurales y funcionales pequeños (elementos de la arquitectura) se combinan para obtener volúmenes funcionales y éstos (elementos de la composición) se reúnen para hacer edificios enteros. Llevar a cabo esta operación es componer en el sentido literal y derivado del término: poner juntos." (21).

Los sofisticados mecanismos compositivos elaborados bajo la influencia de las Beaux Arts, basados en ordenaciones abstractas sistematizadas por un entramado de ejes que definían planimetrías simétricas, van a sufrir el impacto de nuevos temas de preocupación que contribuirían, decisivamente, a la disolución de las reglas académicas que normalizaban la composición arquitectónica. Desde nuestro interés, lo que va a suponer la "liberación" de los elementos compositivos del sistema, de las

simetrías poliaxiales de la enseñanza académica, va a ser la importancia atribuida al factor función como determinante del mecanismo compositivo que debe ordenar el espacio construido. Cuando la función va a ocupar un lugar destacado en el pensamiento arquitectónico, los elementos de la composición van a empezar a agruparse siguiendo unos criterios radicalmente nuevos, que ya no dependen de la consecución de una belleza más o menos abstracta de las plantas, sino de aspectos estrechamente ligados al espacio arquitectónico como espacio de funciones concretas, espacio de acciones, campo de experiencias. La imagen de ese espacio va a cambiar adoptando unas características formales que van a distinguir rotundamente a la arquitectura moderna de la de otras épocas.

"... pueden considerarse como características generales de la arquitectura avanzada de comienzos del siglo actual la búsqueda de un volumen separado y definido para cada función separada y definida, y la composición del edificio en forma de poner de manifiesto esta separación y definición." (22)

2.4. - Las partes contra el todo.

Si, en este punto, introducimos el papel jugado por el Cubismo como activador de la revolución visual más importante de este siglo, tendremos ya la plasmación de la mirada moderna en relación con la nueva concepción espacial, derivada del proceso

del desarrollo de los mecanismos de composición ya descritos. Los elementos, los fragmentos constituyentes de las estructuras espaciales, se van a "montar", a partir de ese momento, en ordenaciones en las que las secuencias de espacios que la simetría y los ejes producían, ya no van a tener el papel influyente que poseían, y, en su lugar, las nuevas composiciones van a manifestar con mayor énfasis una de las características que el Cubismo, y, por extensión, prácticamente todo el arte contemporáneo representado en las vanguardias históricas, ponía en primer término: la simultaneidad.

La simultaneidad como preocupación de la mirada moderna por verlo todo sin jerarquías apriorísticas, (y, por lo tanto, insuficientes, incompletas) como las derivadas de la visión estratégicamente determinada de las secuencias perspectivas. "La perspectiva común, en su pleno rigor teórico, presenta solo el aspecto accidental de los objetos" (23). La nueva mirada no puede ya ser dirigida sino que necesita poder moverse con la mayor libertad posible por el espacio construido. La introducción de la ideología funcional incide en la nueva composición mostrando el conflicto de los elementos arquitectónicos a través de sus formas descaradamente independientes, no sujetas a las deformaciones derivadas de los rígidos sistemas académicos, sino manifestadas en su más elemental pureza geométrica (cubos, conos, cilindros, etc.).

La mirada moderna sobre el espacio destruye, pues, la continuidad, el sentido de totalidad concebida desde un orden, desde la Composición como sistema impuesto desde premisas plásticas, para introducir la recuperación de los fragmentos como piezas de un montaje cuyo único, o principal sentido, es el de responder a las funciones que se van a desarrollar en él. Pero si se pierde la continuidad jerárquica de la perspectiva, de las secuencias espaciales derivadas del viaje a través de sus ejes, el nuevo, aparente, caos visual de las composiciones basadas en la simultaneidad va a imponer un diferente sentido de la continuidad espacial basada ahora, no en los ejes perspectivos sino en una fuerte tendencia a la "fluidez" en la conexión, en el montaje de los distintos fragmentos espaciales. Lo que motiva esto es la enorme influencia que el movimiento, la velocidad, va a tener en las primeras vanguardias.

(Hay que aclarar que, hasta ahora, se ha insistido en adjudicar continuidad, secuencia, espacio a través del tiempo, a los esquemas perspectivos, ya sea porque los ejes permiten la secuencia espacial bien sea exclusivamente óptica o permitiendo el movimiento físico a través de ese eje, pero se trata de una secuencialidad predeterminada por los esquemas compositivos planimétricos que se expresan fuertemente por medio de aquellos ejes. Las secuencias espaciales que se van a producir en la arquitectura de la Modernidad van a estar determinadas también por unas estrategias pero, en este caso, haciendo que en la estructura espacial resultante, las secuencias se produzcan desde

una actitud hacia el espacio que estimule una comprensión y apropiación mayor del mismo, que impliquen una actividad, participación, movimiento dentro y fuera él, en definitiva, de la introducción de la noción de simultaneidad en la concepción clásica de secuencia.)

2.5.- Cubismo, Futurismo, Surrealismo, De Still.

Los dos grandes movimientos de la vanguardia que abren el debate de la nueva mirada son el Cubismo y el Futurismo. Movimientos de características muy diferentes y de actitudes radicalmente opuestas, participan de una atmosfera común centrada en torno a la mirada.

La revolución visual en la que están inmersos cubistas y futuristas tiene como denominador común el interés compartido por uno de los temas obsesivos de la época: el movimiento, la fascinación por el dinamismo de la vida en las nuevas ciudades.

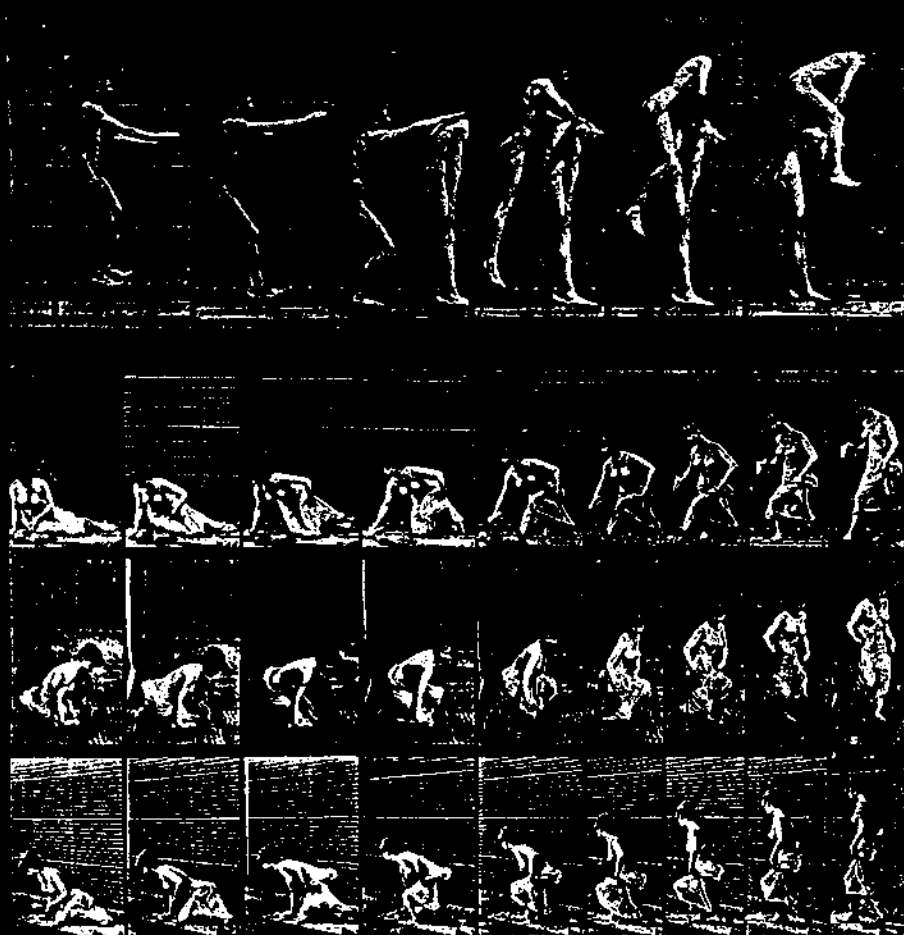
Esta preocupación por el movimiento desde las filas de los artistas plásticos tiene antecedentes en los estudios, realizados a finales del XIX, por dos personajes de características muy diferentes: Etienne-Jules Marey en París y Eadweard Muybridge en California. (24). Marey es un intelectual, Muybridge un hombre de acción. Los resultados de sus investigaciones sobre el

movimiento reflejan sus posturas de una manera muy similar a la que, años después, iban a personificar cubistas y futuristas. La investigación introvertida, metódica, reflexiva e individualista de Marey se materializa en la síntesis del movimiento en una sola imagen, en una sola placa fotográfica. La imagen resultante es un montaje de imágenes autónomas desarrolladas en el tiempo, (perdiendo estas su carácter independiente, de imagen única instantánea, para formar parte de una imagen más compleja, "temporalizada"), que suponen un cambio radical en la concepción de la imagen: la sustitución de la percepción naturalista de la realidad visible por la consciencia que de esa realidad se tiene. De la observación de la naturaleza a su comprensión. La imagen de Marey ya no puede ser una reproducción de la "realidad" porque se constituye como testimonio de lo que se sabe acerca de ella. Muybridge, por el contrario, "monta" yuxtaponiendo las distintas imágenes del movimiento conservando la independencia de cada fragmento, formalizando un "discurso", la imagen secuencial, que presenta el fenómeno estudiado desde la fuerza de su elementalidad expositiva. Marey conceptualiza, Muybridge, muestra.

La actitud de estos dos pioneros de la imagen en movimiento parece una representación exacta de la propia actitud de los dos exponentes de la vanguardia citados. El Cubismo, en su investigación sobre el espacio y el tiempo, es, sobre todo en la fase analítica, fundamentalmente contemplativo, ensimismado, introvertido. Trata de registrar en una imagen los distintos



Marey (arriba) y Muybridge: la síntesis del movimiento y su fragmentación. Conceptualizar y mostrar: dos actitudes divergentes que podremos encontrar reflejadas en las vanguardias.



aspectos del objeto, desde múltiples puntos de vista, mostrarlo desde el conocimiento, desde la conciencia del objeto. La imagen final, la representación de la realidad de la mirada cubista ya no es la transcripción exacta de la mirada del observador pasivo sino la imagen de una operación intelectual compleja que asumiendo el papel activo del hombre que "actúa" en el espacio, sintetiza en una única imagen todo un proceso de comprensión y apropiación de esa realidad espacial. El Cubismo se asemeja a la actitud científica de Marey.

Pero va mucho más allá. Y esto se expresa muy bien en la extraordinaria aventura desplegada a través de la obra de Picasso. (25)

El Cubismo analítico supone, fundamentalmente para nosotros, la imposición de una forma de entender el espacio, única, coherente, en el que las figuras y los objetos se funden entre sí y con el espacio. La multifragmentación de la unidad perspectiva tradicional se recompone de nuevo en una imagen final en la que todo está entremezclado. Pero la cohesión de esa imagen final en esta primera fase del cubismo, iba a ser insuficiente para una mirada tan inquieta, absorbente y posesiva como la de Picasso.

Demasiada homogeneidad, demasiada coherencia en esa desconstrucción de las figuras, en ese medio continuo en el que espacio y objetos se confunden en un todo uniforme, en el que es imposible determinar límites, fronteras de los distintos

fragmentos que constituyen la nueva realidad espacial representada. La aventura de la simultaneidad que se materializa en esta primera fase de fragmentación del Cubismo, tiene todavía el lastre, la herencia de la homogeneidad del sistema espacial anterior. Se ha destruido la correspondencia perceptiva entre la realidad visible y lo representado, pero el resultado final de esta operación de simultaneidad sigue manteniendo la uniformidad del conjunto. Tal vez por el propio temor, (una vez liberada la posición fija del punto de vista y haber descompuesto hasta el infinito la realidad visible en múltiples fragmentos entremezclados), a afrontar hasta sus últimas consecuencias, las posibilidades dialécticas que semejante procedimiento contiene en potencia.

Y en esto reside, fundamentalmente, la trayectoria de la obra de Picasso: en sacar a primer plano el choque brutal de esos fragmentos; en poner de manifiesto la contradicción, inherente a la realidad, a través del conflicto de aquellos; en explotar, hasta el extremo, el potencial expresivo que la simultaneidad puede desarrollar sobre la representación espacial.

La operación de salida del Cubismo por parte de Picasso insistirá en el reforzamiento de los fragmentos, de sus fronteras y contornos, en una más fuerte definición de los límites de las figuras y de la segmentación del espacio, de tal manera que las distorsiones y los conflictos entre los fragmentos no producen ya el efecto de destrucción o disolución de las formas, como en el

Cubismo original, sino el de la construcción de una nueva realidad espacial autónoma, contundentemente definida y levantada con los pedazos del antiguo sistema perspectivo.

Hay, como en todo la ideología motriz de la Modernidad, una sintonía clara con el pensamiento de la época: "Todos los aspectos de una cosa son reales, mientras que la cosa es una mera construcción lógica" (Bertrand Russell). La realidad de los fragmentos, de los distintos aspectos de los objetos, las figuras y el espacio observados, se opone así a la "idea" de esa realidad espacial completa, a la noción de globalidad que queda como resultado, como producto racional, pensado, del ensamble de aquellos aspectos parciales. La "construcción lógica" de la realidad está, de esta manera, más próxima a los artificios gráficos de la cartografía, los diagramas o las proyecciones arquitectónicas que de la visión parcial, única y limitada de la representación perspectiva.

Un primer estadio en el reforzamiento de los fragmentos va a consistir en otorgarles una materialidad que les permita su existencia por sí mismos, más que como representación de una realidad fuera del cuadro. En este sentido, los collages, contruidos con materiales preexistentes, con textura y autonomía propias, independientes de la "construcción lógica" final, expresan contundentemente la poderosa realidad de los fragmentos llevada hasta sus últimas consecuencias: la figura humana se construye a base de perfiles y visiones frontales, aspectos en

definitiva tomados desde diferentes puntos de vista pero que ya no son "representación de" algo fuera del cuadro sino la concreción rotunda de su autonomía a través de trozos de texturas, materiales y procedencias diversas con una voluntad extrema de radicalizar al máximo la presencia real y objetiva de esos aspectos.

La apasionante operación de indagación simultánea del espacio llevada a cabo por Picasso, tiene en la figura humana su centro operativo.

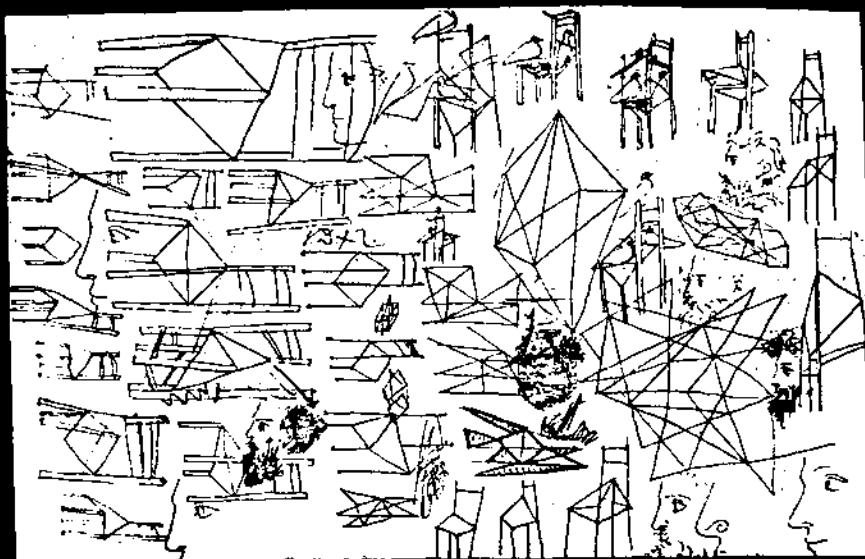
El punto de partida es, como indicábamos antes, la dialéctica, el conflicto entre dos aspectos, distintos y característicos, de la figura humana: el frente y el perfil. La primera aproximación al problema es la adopción de la visión frontal como preferente, con el perfil incorporado en su línea media. El paso siguiente consistirá en la expulsión de la línea del perfil al contorno de la figura, operación que, inmediatamente, hace bascular la visión frontal preferente de los retratos anteriores hacia una visión de perfil sobrecargada, repleta de signos de frontalidad. Esta nueva profundización en la simultaneidad, expresada en los retratos de Dora Maar, agudiza, aún más, la contradicción del conflicto primero (visión frontal con perfil incluido en ella). Hasta tal punto se consolida la destrucción de la coherencia de la visión naturalista, que, incluso los propios órganos de la figura (los ojos, por ejemplo), acusan en su interior continuas rupturas: el ojo del perfil derecho es el ojo izquierdo; el ojo derecho visto

de frente en su parte superior se quiebra en su mitad inferior proponiendo, en una sola, tres vistas diferentes.

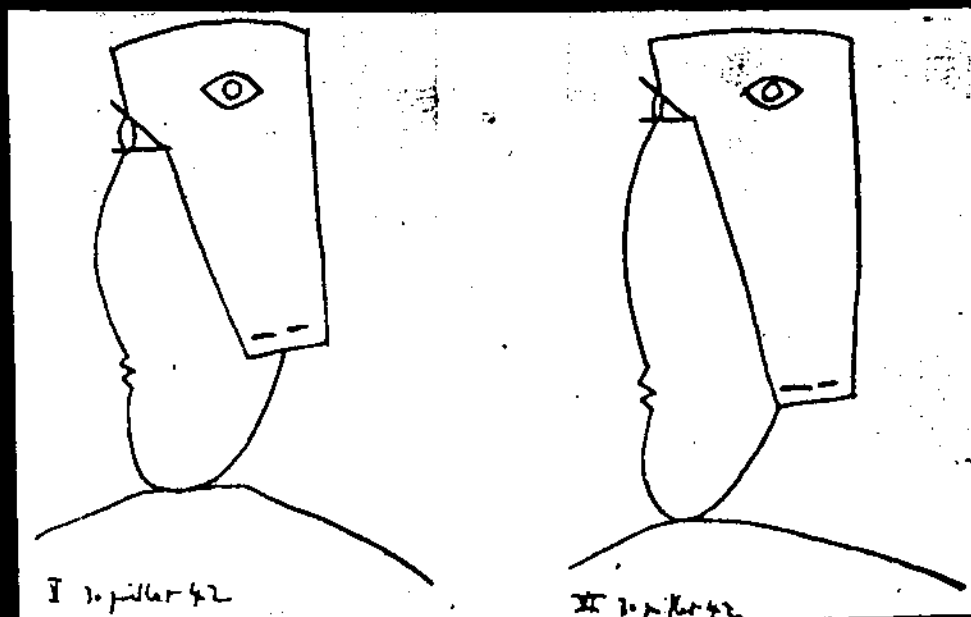
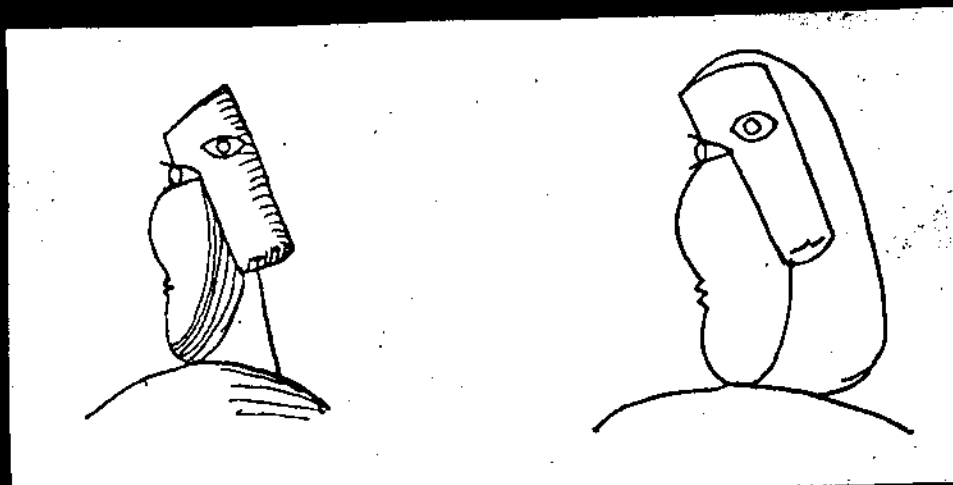
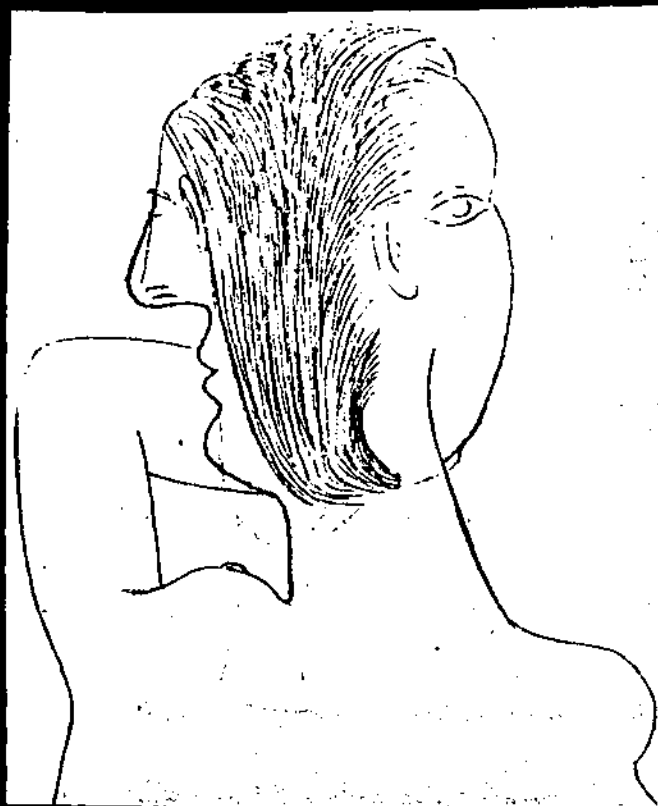
Esto nos lleva a una exacerbación extraordinaria de la simultaneidad: la multiplicidad de lecturas e interpretaciones de elementos singulares y todavía más, de las simples líneas de las figuras que pueden leerse de varias maneras opuestas y contradictorias entre sí. En "Femme Assise" los diversos aspectos, frente y perfiles, se mezclan, se entrelazan de tal manera que sus propios límites, las líneas que definen los contornos, tienen funciones múltiples. Incluso los propios órganos juegan un doble papel: un ojo que "salta" de un perfil al opuesto y, al mismo tiempo, es un ojo frontal, etc.

El discurso de Picasso es arrollador pero también riguroso. El conflicto de aspectos diferentes sigue unas pautas claras. Se parte de la confrontación primaria de aspectos característicos: frente y perfil en las cabezas, frontalidad tres-cuartos y vista trasera tres-cuartos en la figura humana, base y alzado en los objetos. La clave de ese conflicto básico es el ángulo de 90°. El salto de 90° permite establecer la necesaria relación, la conexión siempre buscada entre los fragmentos en pugna para que la construcción final sea identificable. Se asegura así la legibilidad de la operación simultánea y se hace corresponder a la misma con la experiencia visual en movimiento del espectador.

La metódica y rigurosa indagación de
Picasso en la contradicción entre la
visión simultánea y la imagen única.
"Femme assise" y estudios y variaciones
sobre sillas.



La implacable desarticulación de la estructura perspectiva llevada a sus últimas consecuencias con una ferocidad apasionada y brutal. Picasso: "Cabeza de mujer" y "Cabezas".



I. 10. 1942

II. 10. 1942

Picasso: "Retrato de Dora Maar". Una fase significativa de la destrucción sistemática de la coherencia visual de la convención perspectiva.



Pero tambien esta confrontación será insuficiente y Picasso abordará una representación en la que el ángulo de visión llega a los 120°. Esto implica, además, la introducción de un tercer aspecto en el conflicto plástico: la "Cabeza de mujer" de 1941 presenta el perfil izquierdo; una vista de espaldas del cabello y el cuerpo, y el tres-cuartos trasero derecho, y todo ello en una misma figura.

Pero lo que va a suponer un salto cualitativo fundamental en este proceso de indagación en la simultaneidad del lenguaje de la pintura está en la introducción de fragmentos de otra naturaleza distinta de la figura representada, pero en consonancia expresiva con ella. Me refiero a la inclusión de fragmentos de animales en las cabezas de mujer.

Aquí la oposición de los aspectos adquiere una violencia extraordinaria. No solo por la disparidad de los puntos de vista elegidos y por la propia naturaleza o procedencia de los fragmentos, sino, incluso, por su propia definición plástica: las curvas suaves y plenas del perfil de mujer y la quebrada y rígida forma del hocico del animal.

Esta radical manifestación de la mirada moderna a través de la obra de Picasso tiene su centro de atención, como hemos visto, en la figura humana y, tambien, en los objetos, en las naturalezas muertas. El Espacio Imaginario se manifiesta en Picasso a través de la incansable peripecia de su mirada sobre las cosas visibles.

El centro de atención es la figura o los objetos, muy rara vez el espacio en sí. Es como si el espacio se expresara por medio de las propias figuras contenidas en él, en una estrategia radicalmente opuesta a la más extendida en la Modernidad que insistiría progresivamente en la abstracción y el formalismo. El Espacio Imaginario de Picasso es la expresión de las aventuras de la representación de la realidad, de sus contradicciones, sus conflictos y, en definitiva, de la construcción de nuevos modelos representativos partiendo de los restos de la explosión provocada en el viejo edificio de la percepción perspectiva.

La preocupación de los futuristas es, por otro lado, la agitación, la revuelta, la violencia, y su obra, la plasmación del movimiento, de la velocidad, de lo efímero. La mirada de los futuristas intenta fijar lo inaprensible. Si los cuadros de Braque o Picasso son la expresión plástica de un decantado espíritu, de una conciencia estética, de una comprensión del mundo coherentes, lúcida, las imágenes de los futuristas, de los Carra, Balla, Boccioni, remiten al intento desesperado por algo previamente condenado al fracaso: la concreción y fijación de lo permanentemente cambiante.

El Futurismo está más lleno de sugerencias, en lo que respecta a la mirada moderna, como movimiento literario, como formulador de propuestas, que como movimiento constructor de imágenes nuevas.

Sin embargo y a pesar de la dificultad para crear un universo visual adecuado a sus incendiarias proclamas, (en pintura los futuristas toman prestada la estrategia desplegada por el Cubismo, en arquitectura los proyectos y dibujos de Sant'Elia son más deudores de un tipo de imagen de la arquitectura de raíz wagneriana con elementos diagonales, dinamizadores de la composición, junto con referencias industriales y fabriles que traductores fieles de los puntos programáticos del manifiesto sobre la arquitectura futurista), el pensamiento formulado a través de los, muchos más expresivos, textos futuristas apunta aspectos que aquí nos interesan especialmente por cuanto tienen de desarrollo del concepto Espacio Imaginario.

En el "Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista" (abril de 1910), entre valoraciones de lo dinámico sobre lo estático se declara como ejemplo de la destrucción de la mirada tradicional sobre el espacio:

"...las dieciseis personas que nos rodean en un tranvía son sucesivamente una, diez, cuatro, tres. Se mantienen inmóviles un momento, pero luego vuelven a desplazarse, yendo y viniendo con el balanceo y el cabeceo del vehículo... símbolos persistentes del movimiento universal..." (26).

La mirada ya no contempla un espacio estable en el que los objetos estan situados dentro de él sino que, ahora, ese espacio es algo cambiante, que se transforma en el tiempo, que es, inevitablemente, efímero. Conceptos estos que ya habian sido expresados por el escultor italiano Medardo Rosso a través de su

intención de relacionar el espacio al tiempo implicando el movimiento en la dinámica de la luz:

"Todos nosotros somos meros efectos de iluminación..." (27)

Uno de los puntos del Manifiesto Técnico expresa abiertamente el sentido de la nueva mirada de los futuristas:

"Proclamamos:
...

4. Que luz y movimiento destruyen la solidez de los cuerpos". (28).

El espacio físico deja de ser, además, algo inmutable, fuera del tiempo, para convertirse en un verdadero campo de fuerzas y tensiones que unen, separan, y producen todo tipo conexiones entre los elementos que lo forman. En el "Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista", Boccioni dice:

"... Así, la escultura debe dar vida a los objetos, volviendo sensibles, plásticas y sistemáticas sus prolongaciones en el espacio, pues ya no puede dudarse que un objeto termina donde otro comienza, y que no existe alrededor de nosotros un objeto -botella, automóvil, árbol, casa o calle- que no nos corte y seccione con algún arabesco de rectas o curvas". (29)

El espacio se expande y los objetos situados en él participan del torbellino irresistible materializado en el juego de sus relaciones geométricas, plásticas que la escultura futurista expresa.

"Debemos comenzar desde el núcleo central de un objeto en su esfuerzo por realizarse, a fin de descubrir las nuevas leyes, esto es, las nuevas

formas que lo relacionan de manera invisible pero matemática con el infinito plástico aparente y el infinito plástico interior. La nueva plástica será, así, traducción al yeso, al bronce, al vidrio, a la madera o a cualquier otro material de los planos atmosféricos que unen e intersectan objetos visibles." (30)

El espacio como campo de fuerzas. La materialización de las relaciones entre los objetos y el espacio que los contiene a través de planos y superficies se convierten, en la obra de Boccioni, en el fundamento del proceso de disolución del espacio aparente de la percepción perspectiva.

Junto al tema de la disolución espacial tenemos, como constante del Futurismo, la recuperación del carácter efímero de la obra de arte.

"Al insistir en que una obra maestra debe enterrarse junto con el cadáver de su autor... levantamos el arte de lo transformable, lo perecedero, lo transitorio y lo renunciado contra la concepción de lo inmortal y lo imperecedero." (31).

La dificultad de integrar en el pensamiento arquitectónico las ideas y las intenciones de los futuristas tiene en este punto una expresión programática en el Manifiesto de Antonio Sant' Elia:

"Que de una arquitectura así concebida no pueden surgir respuestas estereotipadas, plásticas o lineales, pues las características fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Las casas durarán menos que nosotros mismos. Cada generación deberá construirse su ciudad. Esta constante renovación del ambiente arquitectónico contribuirá a la victoria del Futurismo, que ya se afirma a través de las Palabras en libertad, el Dinamismo plástico, la Música sin compases y el Arte de los

ruidos, mediante todo lo cual luchamos sin tregua contra la cobardía "passatista". (32).

Conceptos que van a tener relación estrecha con aquellos utilizados por El Lissitzky al definir el "Espacio Imaginario" y de los que ya hablamos en la Introducción.

El Surrealismo no es un movimiento constructivo, es decir, no propone nuevos modelos de construcción de la realidad visible como el Cubismo estimulaba. La enorme influencia de este último en el desarrollo de la arquitectura del Movimiento Moderno y la escasa incidencia del primero vienen a corroborarlo. Y, sin embargo, desde el punto de vista de la formación de la mirada moderna y, a través de ella, de la aparición de una nueva sensibilidad espacio-temporal origen del Espacio Imaginario moderno, el Surrealismo nos presenta la otra cara de aquella en abierta contraposición con el Cubismo.

Como hemos visto, las miradas de cubistas y futuristas se plasman en imágenes que rompen con la ortodoxia de la construcción perspectiva. Es la irrupción de los valores de la simultaneidad lo que, en última instancia, representa la discontinuidad del discurso visual de estos movimientos. El Surrealismo, por el contrario, recupera esa ortodoxia. De las ruinas de la vieja sistematización del espacio perspectivo, los surrealistas rescatan sus elementos más significativos para, explotandolos al

La mirada moderna "paraliza",
paradójicamente, la fuga constante de la
perspectiva clásica. De Chirico. Abajo:
"Melancolía de otoño" y "Enigma de un
día". Derecha: "Nostalgia del infinito"
y "Las musas inquietantes".



máximo, construir un espacio que ya nada tiene que ver con aquel del Renacimiento que le da origen y, al mismo tiempo, expresa el otro lado del Espacio Imaginario de la modernidad.

Ya se hizo referencia a como la perspectiva renacentista suponía la introducción de cierta contaminación simultanea en el esquema continuo, secuencial, narrativo de la temporalidad espacial medieval. Pero la pirámide visual perspectiva siguió siendo y ha sido, hasta el siglo pasado, el nucleo generador de toda la secuencialidad espacial de la arquitectura occidental. Lo que supone el uso o la recuperación, por parte de los surrealistas, de esa formula de representación espacial tan poco moderna es, fundamentalmente, la dislocación, desde dentro, de todo el esquema perceptivo en que aquella se basaba y, en última instancia, la destrucción "sorda" del viejo esquema secuencial.

Se tensa la piramide visual al máximo: el horizonte, las líneas de fuga del espacio, la ilusión del infinito, se refuerzan. El cuadro se expande con la intención de hacer explotar la secuencia visual perspectiva hasta su más extrema expresión. Y, paradójicamente, la imagen resultante queda "congelada", se paraliza, se detiene. Las plazas vacías y desoladas de De Chirico, los paisajes infinitos de Dalí, los juegos espaciales de Magritte, son la muestra de una contradicción radical que sustenta la mirada moderna: la constatación de la profunda inmovilidad, del espanto paralizante de nuestros demonios interiores a través de la visión de un territorio inacabable,

infinito, ilimitado en el que la mirada escapa y, al mismo tiempo, alcanza a comprender la inutilidad de esa pretensión, la paradoja de su absoluta quietud.

De Stijl.- Como exponente de uno de los movimientos de la vanguardia clásica más interesado por el problema del espacio, dice Van Doesburg en 1916:

"El espacio precede a la conciencia visual. El artista visual ordena, multiplica, mide y define las conformidades y las relaciones de las formas y los colores con el espacio. Para él, todo objeto tiene una cierta relación con el espacio, es la imagen del espacio... En un orden espacial que cambia continuamente o, dicho con otras palabras, si un objeto se encuentra en movimiento, entonces se crea una relación de espacio-tiempo y la tarea del artista será conseguir que ello se transforme en una totalidad armónico-melódica." (33)

Y en 1924, en el manifiesto "Hacia una arquitectura plástica":

"Espacio y tiempo. La nueva arquitectura no solo tiene en cuenta el espacio sino también el tiempo como aspecto de la arquitectura. La unidad de tiempo y espacio da a la arquitectura un aspecto nuevo y completamente plástico (aspectos plásticos cuatridimensionales temporales y espaciales)." (34)

Van Doesburg, ahora acerca de su "Monumento en hormigón armado" (1916):

"...la forma cerrada será considerada de ahora en adelante un impedimento para el nuevo estilo... Debido a las nuevas conquistas técnicas y

científicas en el campo visual, se perfila, al lado del problema del espacio, otro problema: el del tiempo. En el pasado el problema del espacio era afrontado con representaciones en perspectiva una cerca de la otra, y el problema del tiempo se resolvía malamente con representaciones que se seguían una después de la otra... Hoy, poniendo en relieve el momento "tiempo" mediante la "sucesión rítmica" del "uno después del otro", disminuye la importancia del "uno al lado del otro" tridimensional." (35)

Por otro lado, De Stijl supone explotar hasta sus últimas consecuencias el elementarismo procedente de la enseñanza académica francesa, a través de Guadet. De Malevitsch toma El Lissitsky algunos de los temas que luego darán lugar a sus estudios sobre el espacio reunidos en la expresión "Proun". La máxima expresión de este elementarismo es la "Cité dans l'Espace" de Kiesler para la Exposición de París de 1925, y donde este elementarismo se concreta en construcciones es en la obra de Gerry Rietveld. Para Van Doesburg el espacio queda constituido por una estructura regular imaginaria, un reticulado tridimensional invisible que ordena, relaciona y hace surgir en el espacio los objetos. Proyectar, pues, en el espacio supone poner de manifiesto esa estructura. La famosa silla de Rietveld es un exponente claro de ello: sus elementos, líneas materializadas en sus listones, y superficies, se entrecruzan, se superponen y se prolongan más allá de los encuentros, evidenciando así, una trama geométrica previa que es la generadora de todo el diseño. Como desarrollo de estas ideas elementaristas, Van Doesburg, Van Eesteren y Rietveld, publican

el manifiesto "Vers une Construction Collective" (1924) donde se dice en uno de sus puntos.

"La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, no trata de fijar las diversas células espaciales funcionales dentro de un cubo cerrado, sino que las expulsa del centro del cubo hacia la parte exterior, con lo cual altura, ancho, profundidad + tiempo tienden hacia una expresión plástica totalmente nueva en el espacio abierto." (36)

Si las ideas elementaristas tenían en el enfoque de Guadet una fuerte componente funcional, identificando los elementos de la arquitectura con espacios individualizados por sus funciones diferentes, De Stijl va a suponer la expresión más radical del tema, en primer lugar considerando aquellos elementos desde el punto de vista físico, estructural, formal, y, en segundo lugar, llevando su utilización hacia un planteamiento que derivará hacia la abstracción.

Hasta aquí hemos considerado la mirada característica de la modernidad a través del testimonio de las imágenes, y, más concretamente, de las imágenes procedentes del campo de la pintura y la escultura, y, en parte de la arquitectura (por cuanto utiliza un tipo de imágenes del espacio tridimensional, próximas a las formuladas por aquellas). El valor de estas imágenes no solo ha sido testimonial sino que ha influido poderosamente en la difusión de las ideas de la Modernidad, como se comprueba fácilmente en todas las historias de la Arquitectura Moderna. La evolución de las artes plásticas y la de la arquitectura son sistemáticamente asociados, como si buena parte

del motor que puso en marcha la nueva concepción espacial se apoyara en las imágenes que iban surgiendo en los estudios de los pintores y escultores.

Destrucción, fragmentación, disolución continua de las apariencias físicas, perceptivas, del espacio tradicional y exhibición de las fuerzas invisibles que lo dominan, parecen ser las preocupaciones constantes de la vanguardia. En definitiva, asistimos a una progresiva "desmaterialización" del espacio arquitectónico que viene, además, reforzada por la aparición, en el XIX, de la imagen mecánica que vendrá a consolidar y, más tarde, a profundizar más aún en este proceso de creciente desintegración del espacio clásico.

Pero antes de pasar a los nuevos componentes de la mirada moderna introducidos por la imagen mecánica, vamos a fijarnos en uno de los episodios de la modernidad más significativos, menos tratado por las historias de arquitectura y que aportan indiscutibles novedades en lo que al Espacio Imaginario se refiere: el espacio teatral moderno.

2.6.- La caja escénica.

La mirada de la modernidad tiene en el teatro contemporáneo, en su forma de plantear el nuevo espacio de la acción, uno de los ejemplos más próximos a las preocupaciones de las vanguardias sobre el tema que nos ocupa. Solo que aquí ya no nos movemos en el campo de la imagen, de la representación del espacio, que veíamos hasta ahora. El espacio del teatro propone una aproximación al espacio arquitectónico desde el parentesco de su carácter tridimensional por un lado, y habitable, capaz de acoger acciones, por otro.

El espacio escénico, visto como espacio arquitectónico, sugiere una serie de aspectos afines a la actividad proyectiva de los arquitectos. El espacio escénico se proyecta para dar soporte material a la acción de unos actores (ya sean hombres o máquinas) que necesitan expresarla a través de un espacio. Sus limitaciones son conocidas: los seis planos de la caja escénica, uno de los cuales (la cuarta pared) se abre al público. Estos seis planos forman el espacio más característico del teatro occidental: la escena a la italiana.

Todo el espacio arquitectónico de los teatros sufre una profunda transformación en la segunda mitad del XIX. El edificio que

simboliza la arquitectura teatral hasta ese momento por cuanto resume las intenciones de la época en cuanto al espectáculo escénico, es la Opera de París (1861-74) de Charles Garnier.

La arquitectura del Segundo Imperio no es, todavía, la arquitectura propia de la burguesía emergente de la Revolución Industrial, y, así, la Opera muestra sus espacios representativos y funcionales fuertemente divididos y jerarquizados. Al año siguiente de inaugurarse, en 1876, se abre el Festpielhaus de Bayreuth donde van a tomar forma las ideas de Richard Wagner al respecto. Ahora es cuando se produce realmente una renovación significativa de la arquitectura teatral más acorde a las características del nuevo público. Al espacio dividido en orquesta, logias, galerías y el gran salón en forma de herradura de la Opera, se opondrá, en Bayreuth, (basandose en el anfiteatro greco-romano), "una vasta grada destinada a un público aparentemente igualitario, ya que los privilegios han sido abolidos y la visibilidad es igual para todos." (37).

Pero si el cambio en la naturaleza del público se ha traducido en la transformación del espacio que lo alberga, la sala, no ocurrió lo mismo en cuanto a su relación con la representación escénica, y, mucho menos, en lo que respecta a la misma substancia del espacio de la representación en sí. "Revolución en la sala, tradición en el escenario y en la relación entre el escenario y la sala." (38).

El espacio escénico consagrado en estos edificios y en estas representaciones teatrales es el ya mencionado escenario a la italiana, que se presenta como un lugar lejano a la sala, al público, donde la acción y el espacio que la sostiene, se proyectan para crear la ilusión de estar contemplando un trozo de vida.

Por lo que respecta al espacio, la ilusión del lugar de la acción dramática se basa en la simulación de la realidad que evoca. Para ello nada mejor que seguir la estrategia de la representación del espacio desarrollada desde el Renacimiento: la utilización de la perspectiva lineal como máximo exponente de la ilusión óptica.

La introducción de la perspectiva en la escenografía teatral produjo el efecto inmediato de destruir la unidad espacial que caracterizaba al teatro antiguo. Público y actores se encontraban en un mismo espacio y la representación dramática no exigía remitirse a un lugar diferente, propio de la representación, distinto del de los espectadores. El espacio escénico de la antigüedad es una pared que se presenta como un trozo de arquitectura, como una fachada, frente a la cual se desarrolla la acción. Por el contrario:

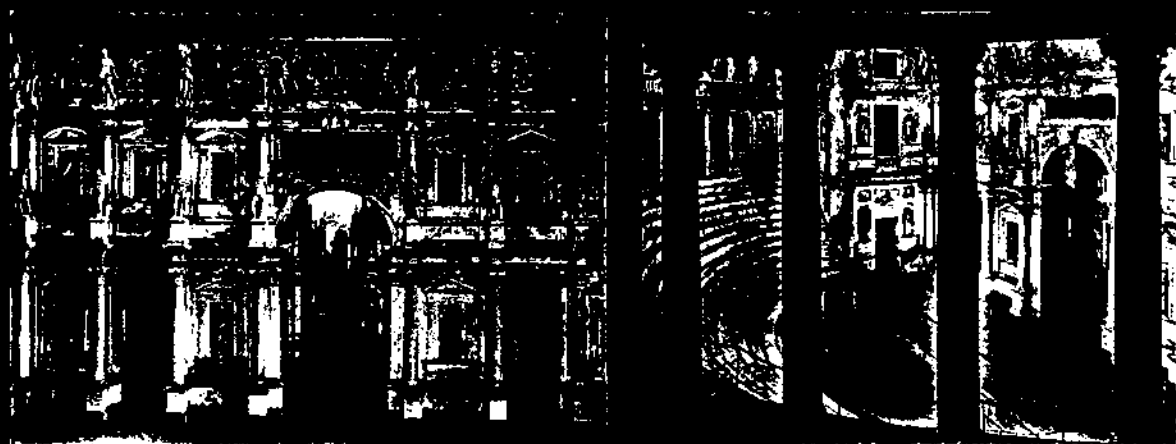
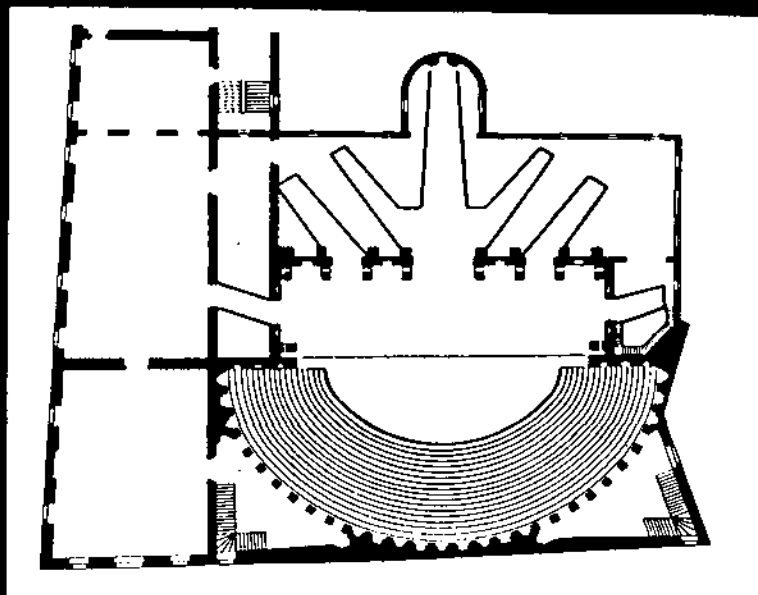
"La escena renacentista,..., no es una pared, sino una "ventana" albertiana que representa un espacio completo: una ciudad o un ambiente natural." (39)

El espacio de la acción se convierte así, en un espacio específico, propio, y en su radical independencia del espacio

global del teatro sentará las bases de la fuerte sensación de reproducción de la vida que caracterizará al teatro naturalista de siglos más tarde. Para reforzar la ilusión introducida, el escenario ha de quedar nitidamente separado por medio de una frontera precisa y clara, del público. Esta concreción física de la "ventana" perspectiva es la embocadura del "frontis escénico", que asumirá, además, la función de ocultar la, cada vez más voluminosa, maquinaria teatral.

En el Teatro Olímpico de Vicenza, Palladio nos da una muestra de la ambigüedad en la que el espacio de la escena todavía se mueve. Junto a un espacio global formado por una escena rectangular presidida por una fachada arquitectónica frente a una sala semielíptica rodeada de una grada y coronada por columnas, es decir, junto a un espacio unitario que acoge al público y a los actores, (donde el drama no es sino "una acción realizada en presencia de los espectadores en el mismo espacio físico que ellos ocupan") (40), se introduce en el escenario cinco calles que parten de cinco embocaduras de diferente importancia, donde la profundidad espacial es forzada, creando así, otro espacio de la acción, otro lugar diferente, o, mejor, la prolongación del espacio "real" del proscenio "más allá", en un universo exclusivo de la representación dramática, ajeno a la inmediatez, al aquí y ahora del espectador, y por lo tanto, a un espacio de ilusión.

El "teatro a la italiana" es una consecuencia de este hecho. Nace con la introducción de la música en el desarrollo del drama



Comienza a surgir un espacio "convencional", propio de la representación teatral, autónomo y diverso al espacio "real" de los espectadores. Palladio: Teatro Olímpico de Vicenza.

(melodrama). La música viene a romper definitivamente la dependencia de la representación dramática del lugar del público para consagrar su carácter autónomo acabando así con:

"...la condición escénica fundamental del teatro antiguo y medieval: la coexistencia espacial de actores y espectadores en un ambiente único (el "plein air" griego, la cava arquitectónica del teatro romano, el espacio urbano medieval o el privado de los teatros del siglo XVI)." (41)

Es útil señalar aquí como la música inyecta en el drama una componente temporal tan fuerte que altera el propio espacio de la acción haciendo necesaria la creación de un lugar distinto para que aquella se desarrolle, un lugar diferente porque un "tempo" diferente lo exige. La temporalidad específica de la música hará necesario el espacio ilusorio de la perspectiva, fuera del espacio real del público.

Consolidada así la separación de los dos ambientes, sala y escenario, se va a producir desde entonces, un creciente desarrollo del potencial ilusionista que la caja escénica había reprimido hasta entonces.

"La escenografía, como consecuencia de la perspectiva científica, se convierte en una compleja especialización, debido sobre todo, a los profesionales italianos, que trabajan en muchos países europeos; la cultivan también, como preparación o complemento de la arquitectura, algunos de los más importantes maestros, como Jones, Webb, Bernini y Juvara. El escenario teatral, lo mismo que el jardín, es un espacio ideal para aplicar en él la perspectiva; Torelli - como su contemporáneo Le Notre- puede realizar en este campo toda la gradación de efectos previstos por la teoría, desde el primer plano hasta el punto de fuga. Una razón más para considerar el

teatro como símbolo cultural en una época en la que ya la perspectiva no puede regular las transformaciones del paisaje habitado." (42).

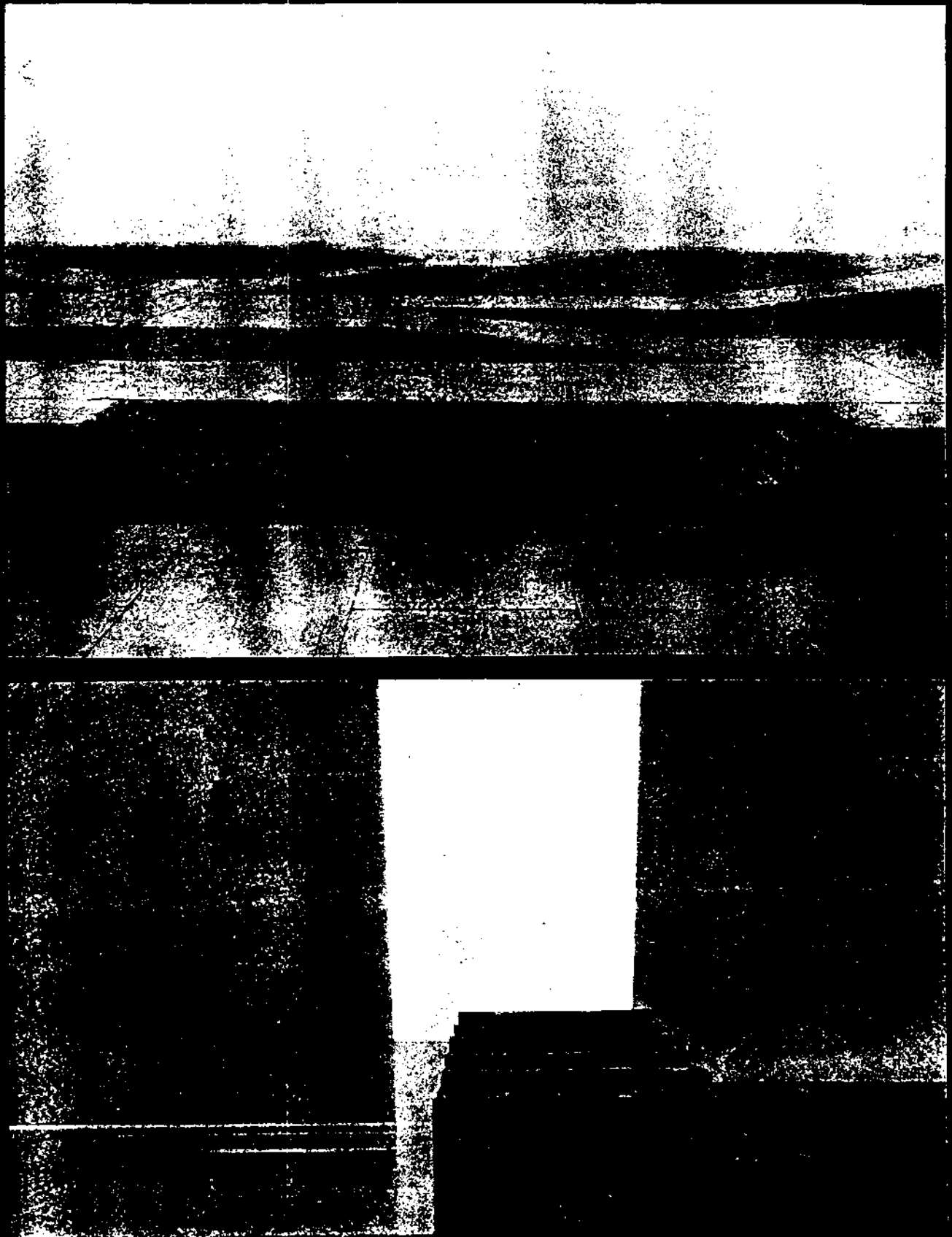
El naturalismo burgués del XIX hace de las convenciones del espacio escénico el fundamento de la representación dramática. La mirada moderna sobre el espacio escénico se corresponde, así, con la estrategia seguida por las vanguardias históricas: rechazo al concepto de ilusión de la escena tradicional y, en su lugar, convertir el espacio de la acción en un objeto en sí mismo.

Lo primero que se elimina como principal elemento "ilusionista" son los decorados pintados donde se simula el espacio tridimensional. En consecuencia, la realidad arquitectónica se impone en el escenario. Adolph Appia y Gordon Craig son las cabezas visibles de esta renovación "arquitectónica" de la escenografía. Sobre Appia dice Jacques Copeau, otro de los renovadores del teatro contemporáneo:

"Era músico y arquitecto. Él nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes contruidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada y del papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz." (43).

La introducción de la arquitectura como pieza clave del juego dramático tiene, además, en Appia, resonancias de la vanguardia plástica por lo que suponen de implantación de un "espacio

La presencia material del espacio contra
su representación convencional: Appia.



viviente". El tiempo asociado al espacio vuelve a aparecer como constante letanía de la modernidad.

"El Sentimiento del Espacio tiene pues dos fuentes: nuestros sentimientos, que se exteriorizan en líneas, y las influencias que nos llegan del exterior y que se plasman en formas, en resistencias, en obstáculos y en líneas ajenas, a las cuales debemos subordinarnos reciprocamente.

De todo esto resulta que el Arte del Movimiento es justamente el arte de equilibrar a lo largo de un determinado Periodo (Tiempo) las proporciones variables de las dos clases de sentimientos del Espacio.

Es decir, el Arte de una oportunidad en las proporciones del Espacio y del Tiempo" (Appia, 1899), (44).

Gordon Craig pasa de su rechazo a "la escena pictórica", para poner en su lugar "la escena arquitectónica", a la consideración de la arquitectura como un verdadero sujeto del drama. Después de distinguir los "dramas del lenguaje" de los "dramas del silencio" en los que el paisaje, árboles, fuentes, arroyos, pueden arrastrar el juego dramático tras de sí, en los que el lenguaje llega a ser "despreciable e innecesario", en donde se cumple que "el drama es hijo de la más noble de las creaciones humanas, la Arquitectura", Gordon Craig nos muestra las posibilidades expresivas de determinados espacios arquitectónicos:

"... Pero entre los sueños que los arquitectos han convertido en realidad sobre la tierra, creo que no existe ninguno tan hermoso como los tramos de las escaleras. A propósito de este sentido de la arquitectura, y tal como podría ser utilizado en mi estética, frecuentemente he pensado que sería posible dar vida (y no palabra) a esos lugares, utilizándolos con fines dramáticos." (Gordon Craig, 1913), (45)

El frente común de las vanguardias en su lucha por el espacio se amplía pues con el teatro. El objetivo común, una vez establecido el rechazo a la "representación ilusionista" de un espacio situado "fuera", consiste en materializar, en hacer concreto, el propio espacio con el que se trabaja. En el caso del teatro, la solución del problema tiene más limitaciones que, por ejemplo, en el caso de la pintura (donde no tienen que haber, necesariamente, referencias ajenas a la propia superficie del cuadro y los elementos que en ella aparecen). La representación teatral debe mostrar una acción que, salvo casos muy determinados (en los que aquella ocurre en el propio teatro, "Seis personajes en busca de un autor" de Pirandello, por ejemplo), se desarrolla siempre fuera del espacio de la representación, y, por lo tanto, hay que evocarlo, sugerirlo, materializarlo de alguna manera. La mirada moderna sobre el espacio escénico, después de rechazar la "ilustración" espacial de los decorados pintados, basa la concreción del espacio de la acción en un proceso creciente de "arquitecturización" del espacio escénico en una dirección casi idéntica al de los restantes movimientos plásticos: depuración progresiva de las formas hacia un espacio geométrico poblado de figuras elementales, hacia un espacio que sugiera, evoque, otros espacios por su propia abstracción.

Si en este sentido nos movemos en una dirección muy similar al del resto de la vanguardia, donde el teatro va a darnos un nuevo

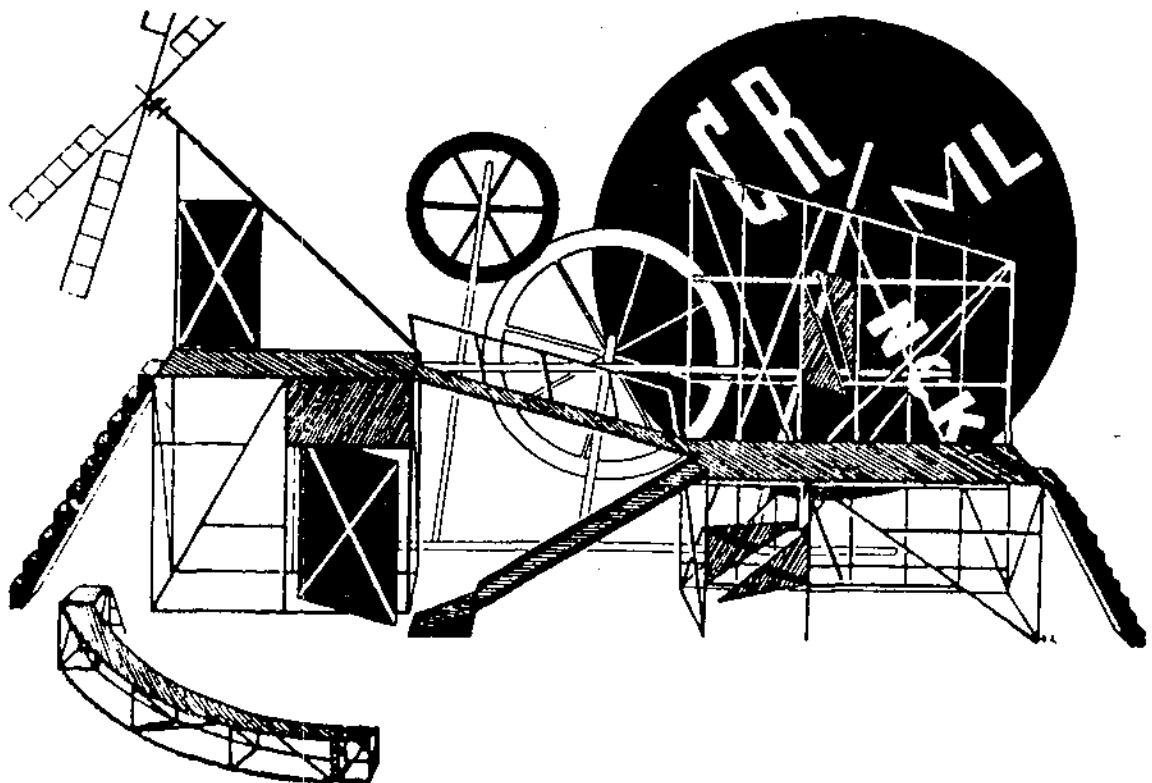
elemento de definición espacial, enormemente sugestivo para nuestro Espacio Imaginario, es en el juego escénico del actor.

Una vez reorganizado el espacio escénico, el actor se va a convertir en el medio a través del cual se expresen las potencialidades que el nuevo espacio contiene. El actor traza, con su movimiento, líneas en el espacio.

"La Línea es el encuentro del Espacio y del Tiempo. Imposible concebir la Línea sin el Movimiento: es el Movimiento, pues, quien realiza la conjunción del Espacio y del Tiempo. Desde el punto de vista estético solo existe el movimiento corporal, en el cual nos realizamos y simbolizamos el Movimiento cósmico." (46).

El actor es la realidad viva en torno a la cual se propone la renovación del espacio escénico. Pero incluso el movimiento del actor iba a sufrir una profunda revisión a la luz de la mirada moderna. Las obsesiones de la vanguardia vuelven a aparecer, y, entre ellas, el mundo fascinante de la máquina. La máquina como ejemplo más perfecto del movimiento. El movimiento de la máquina como metáfora global del comportamiento humano en la nueva sociedad industrial. De la introspección del "método" de Stanislavsky, donde la acción tiene una fuerte componente en el "interior" del actor, pasamos a la dinamización frenética del movimiento escénico con la introducción de acróbatas, trapecistas, clowns, que imprimen al espacio de la escena una expresividad radicalmente distinta. En 1922, Meyerhold formulará sus teorías sobre la "biomecánica". El espacio se consagra como una auténtica máquina, y el actor como el motor que la activa.

La máquina como nuevo espacio de la
representación teatral. Boceto de
construcción mecánica para una obra
dirigida por Meyerhold.



"El teatro del siglo XIX era un teatro hablado en el que los actores, comodamente sentados en sillones o en divanes, hablan y hablan sin descanso. Un actor de este tipo era una especie de fonógrafo que cada día repetía un disco distinto: hoy un texto de Pushkin, mañana uno de Molière.

Las enseñanzas biomecánicas deben proporcionar a los actores el sentido plástico biológico perdido. El actor debe sentirse desahogado físicamente, es decir, debe sentirse seguro y sentir a cada momento su centro de gravedad: su equilibrio corporal. Si se admite que el arte del actor es una "creación de formas plásticas en el espacio", hay que admitir también la necesidad de que aprenda y perfeccione la "mecánica de su cuerpo". (47).

Si el espacio escénico es una máquina y el actor la pieza más importante de su engranaje, toda la estrategia de la vanguardia teatral irá encaminada a reproducir en escena la sugestión del dinamismo mecánico. Decorados que se mueven, muebles mecanizados, ruedas, formas cambiantes, transformables, plataformas, rampas, el espacio se llena de niveles intercomunicados, móviles, los actores no paran, corren, saltan, ejecutan movimientos totalmente desconectados de cualquier referencia naturalista. Uno de los espectáculos de Meyerhold, "Trust D.E." (1924) muestra hasta que punto la caja escénica había explotado en capacidad expresiva dentro de su aparente limitación.

"... multitud de paneles rodantes (...) facilitaban las transformaciones del decorado. En una de las escenas de persecución, estos paneles se deslizaban a través de la plataforma escénica en todas las direcciones: adelantaban a los actores que corrían, ocultaban a esos mismos actores a los ojos de los espectadores, se disponían longitudinalmente para representar una calle, formaban un semicírculo para evocar una plaza, permitían a los actores saltarlos -igual que si fueran empalizadas-, aumentando con ello el

ritmo de la persecución y multiplicando los lugares de la acción". (48)

La abstracción espacial creciente que este tipo de desarrollos de la escena estaba propiciando terminaría siempre por enfrentarse a la única realidad que no se podía abstraer: el actor. La presencia viva del actor venía a recordar siempre, a remitirnos forzosamente, a una realidad exterior al desenfrenado mecanismo de la escena. Pero incluso el contrapunto real del actor es objeto de la negación que posibilite la hipotética liberación del espacio escénico de cualquier atadura ajena a sí mismo. Volvemos a introducirnos en las aguas de la abstracción que la vanguardia plástica buscaba obsesivamente.

"Los trabajos acerca de los materiales dinámicos del espectáculo llevaron a Annenkov a ideas más avanzadas. En 1921 publicó en la revista "La Casa de las Artes" los principios del teatro "del método puro", es decir, no figurativo, del que todos los elementos estáticos quedaban excluidos, un "teatro kaleidoscópico", en el que el actor dejaba de existir en tanto que ser humano. Según Annenkov se integraría en el espectáculo en las mismas condiciones que los restantes elementos de movimiento, de los cuales le distinguiría una mayor elasticidad (como un violín se distingue de un piano); donde los "decorados", en tanto que "fondo" o "lugar de acción" inmóviles desaparecerían también y del que las construcciones dinámicas de todo tipo, el cuerpo humano -al que ya "no se reconocerá"-, las evoluciones de luz y colores, la perspectiva real del espacio y las velocidades y los ritmos serían los protagonistas." (49)

También en cuanto al espacio escénico, la Bauhaus va a suponer una profunda reflexión sobre su naturaleza y el desarrollo experimentado durante estos primeros años del siglo. Las posibles

conexiones entre el espacio de la escena y la arquitectura ya habían sido puestas de manifiesto en los años en los que se introducen los estudios de escenografía en el programa de la escuela. El interés de esta inclusión estaría, en palabras de Tut Schlemmer, en "el contrapeso necesario a las tendencias excesivamente objetivas del Bauhaus: el refugio y el nudo central de las necesidades metafísicas, "la flor en el ojal del Bauhaus"" (50).

Sea como fuere interesa ver aquí cual es el acercamiento que hace la Bauhaus en cuanto al espacio escénico. Sobre todo en lo que se refiere a un planteamiento didáctico y, por lo tanto, al hecho en sí de investigar con el rigor del pensamiento científico, sobre una materia que hasta ese momento estaba sometida a la presión constante de la experiencia concreta del espectáculo teatral. Se va, pues, a estudiar el espacio escénico partiendo de la globalidad del espectáculo, de la que aquel sería uno de sus elementos fundamentales junto con la forma, el color y la luz.

De entre todos los que en la Bauhaus se preocuparon por la investigación del espacio teatral (Gropius, Moholy-Nagy, Kandinsky, Schlemmer, etc.), vamos a detenernos en la figura de este último, la más significativa, en este terreno, de todos ellos.

Si la máquina ha sido ya asumida como elemento esencial en la destrucción de la capacidad ilusoria de la caja escénica del

teatro tradicional, si el movimiento de los elementos que constituyen la escena es la energía imprescindible que debe llevar al teatro contemporaneo a convertirse en la más exacta expresión de la vida en la sociedad industrial, todos los elementos tradicionales que componian la escena tienen que quedar sometidos a una revisión profunda. Dice Oskar Schlemmer:

"Arquitectura, plástica y pintura son artes estáticas: movimientos que han sido fijados en un momento dado. Su esencia es la inmutabilidad de una cosa, no fortuita pero tipificada, el equilibrio de fuerzas en la existencia (permanencia). En este siglo del movimiento, la cualidad esencial de esas artes podría ser considerada como una tara." (51)

Ya no es suficiente el espacio arquitectónico como contenedor de la acción dramática, pero no por el hecho de evitar el juego de la representación ilusionista solamente, sino porque el nuevo espacio de la acción debe presentarse como una nueva realidad que muestre la asimilación de los mecanismos de la sociedad industrial.

"En tanto que emplazamiento de hechos temporales, la escena tiene su razón de ser, por el contrario, en el movimiento de la forma y del color. En primer lugar, en su manifestación primaria como formas individuales en movimiento, con color o sin él, lineales, de superficie o plásticas. Después, por ser un espacio que se mueve y cambia continuamente y el que las construcciones arquitectónicas son transformables. Semejante juego caleidoscópico, infinitamente variable, ordenado con arreglo a una evolución basada en leyes dadas, podría constituir teóricamente la escena como absoluto, organismo enteramente mecanizado, de cuyo campo visual el hombre quedaría excluido. Su puesto estaría junto al cuadro de mandos, desde donde, y en tanto que "maquinista perfecto", organizaria su funcionamiento." (52)

La metamorfosis se ha consumado: de la caja de ilusiones, a la máquina, al proceso industrial. La trayectoria muestra la creciente disolución del espacio tridimensional, primero a través de la "depuración" formal de los elementos espaciales, luego con la incorporación del movimiento por medio de la máquina que sustituye al espacio de la representación, para, finalmente, el espacio escénico convertirse en un mecanismo que ya no puede contener en su interior la figura humana. La contradicción entre la creciente abstracción del espacio y la presencia viva del actor se resuelve expulsando a este fuera de ese espacio, a las profundidades del pensamiento organizador.

El escenario vacío. Siendo el espacio el protagonista, en definitiva, del hecho teatral, el final del camino se presenta como un espacio en el que solo tienen motivo de existencia los propios componentes del mismo puestos en juego. La forma, el color y la luz sustituyen pues al actor en un espectáculo en el que ya no tienen razón de ser los conflictos humanos.

"El arte escénico es un arte espacial, y lo será mucho más aún en el futuro. Porque la escena es, ante todo, un conjunto arquitectura-espacio en el cual todos los acontecimientos están en relación directa con él. La forma plana o plástica es una división del espacio, el color y la luz son las partes de la forma." (53).

Transformar el escenario en una experiencia visual donde solo los elementos definidores del espacio sean los que se expresen, constituye la fase última de este proceso de depuración que ha

barrido la escena de todos los elementos no esenciales a la misma. Como en la abstracción plástica, ya estamos ante el espacio puro incontaminado, ajeno a referencias externas, ensimismado en su propia realidad. Los problemas que surgen de un planteamiento tan radicalmente formalista son señalados por el propio Schlemmer:

"La noción de Schau-spiel (juego visual) sería completamente válida ... si pudiésemos mover las formas y advertir en su movimiento mecánico invisible efectos misteriosos y sorprendentes; si pudiésemos transformar el espacio con ayuda de la forma, del color y de la luz; así pues, el juego visual sería completamente válido si esos elementos se mostrasen concebidos en su totalidad y si con ellos se realizase la "fiesta de los ojos". " (54)

El lado "oscuro" de la Bauhaus asoma detrás de las palabras de Schlemmer. El alma expresionista surge en la exigencia de misterio y sorpresa en el movimiento de las formas, en el espectáculo de la luz y el color. Y al final, inevitablemente, la duda de si tiene sentido, de si semejante juego visual es suficiente para atraer el interés del público. La escena mecánica queda así formalizada.

"Hace falta pues imaginar espectáculos cuya acción consista esencialmente en movimientos de formas, de colores y de luces. Si los movimientos se realizasen mecánicamente, excluyendo al hombre (salvo en el cuadro de mandos), se necesitaría una instalación extraordinariamente precisa (como los autómatas). ... El problema reside en saber en qué medida el despliegue técnico corresponde al efecto deseado, es decir, durante cuánto tiempo puede mantener despierto el interés este juego turnante, balanceante y silvante y las variaciones de formas, colores y luces. Finalmente, conviene preguntarse si la escena puramente mecánica es concebible, en tanto que género autónomo, y si a

la larga podría prescindirse del hombre, que no desempeña en ella más que el papel de un "maquinista perfecto" y de un inventor." (55).

Ante su aliento gélido, Schlemmer recupera de nuevo la realidad orgánica del actor, su presencia viva pero colocandolo en un espacio radicalmente nuevo, inédito, abstracto, con el que el actor mantendrá tan estrechas relaciones que hasta su propia forma física se verá transformada. este espacio no podía ser otro que el espacio cubico.

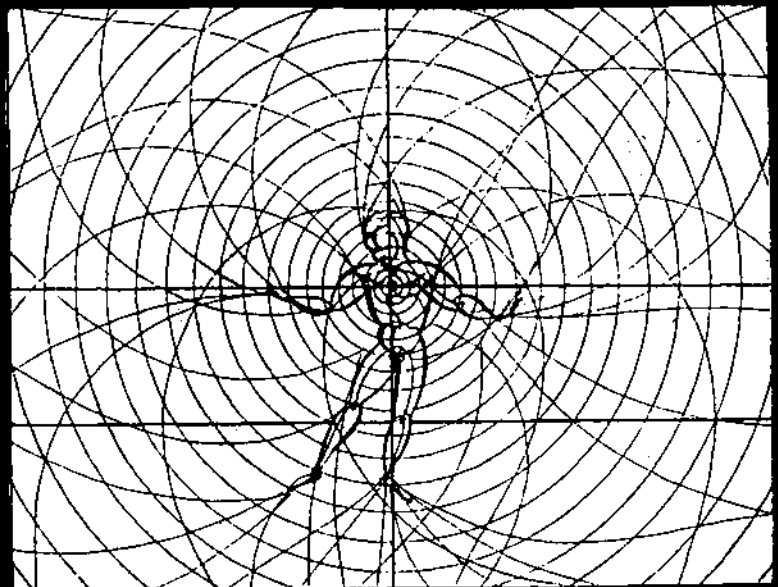
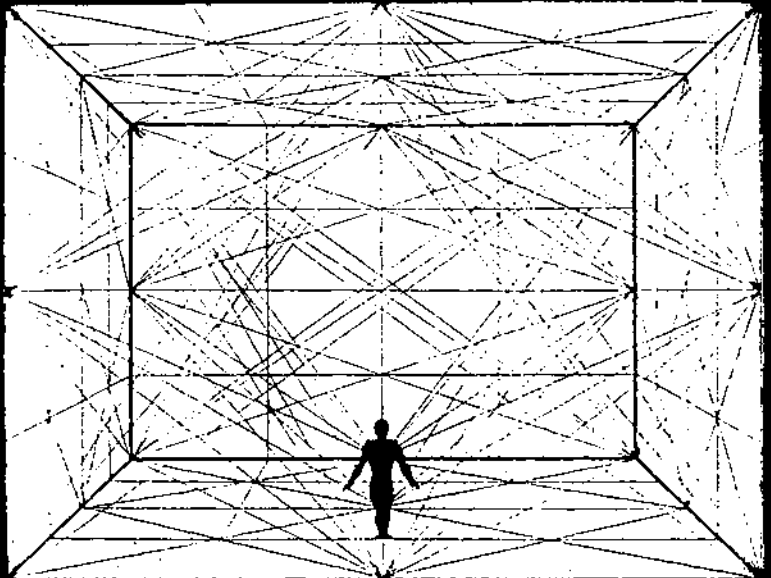
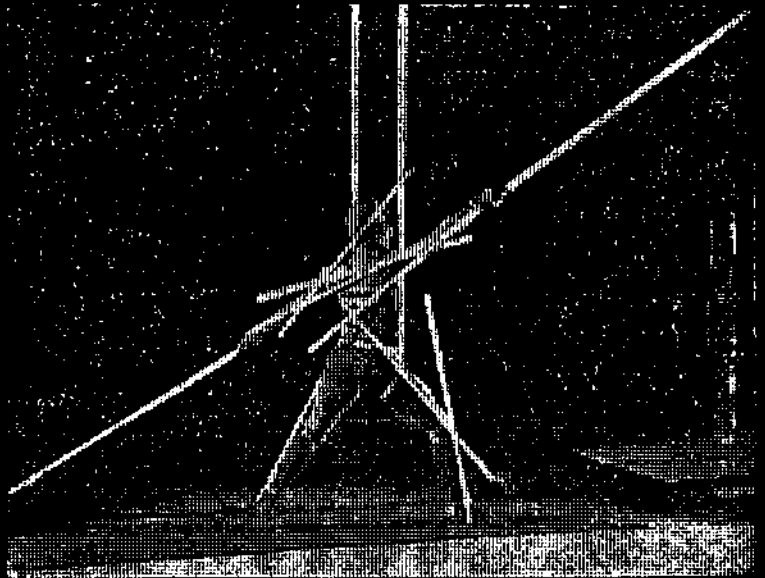
"Hombre y espacio poseen sus leyes. ¿Cuáles son las preponderantes? Puede ocurrir que el espacio abstracto se supedita al hombre y entonces la naturaleza -o aquello que la sugiere- pase a desempeñar un papel principal. Es lo que ocurre en la escena que trata de reproducir la imagen de la naturaleza. O puede ocurrir que el hombre sea transformado en función del espacio abstracto.

Es lo que ocurre en la escena abstracta. (56)

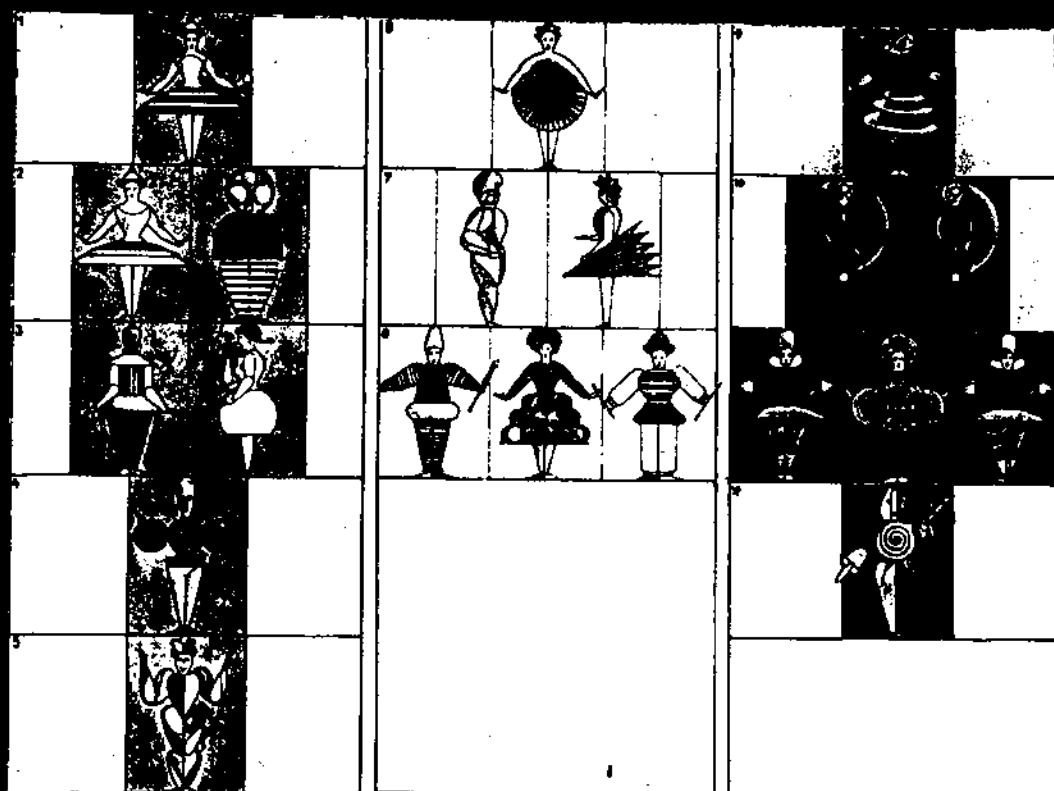
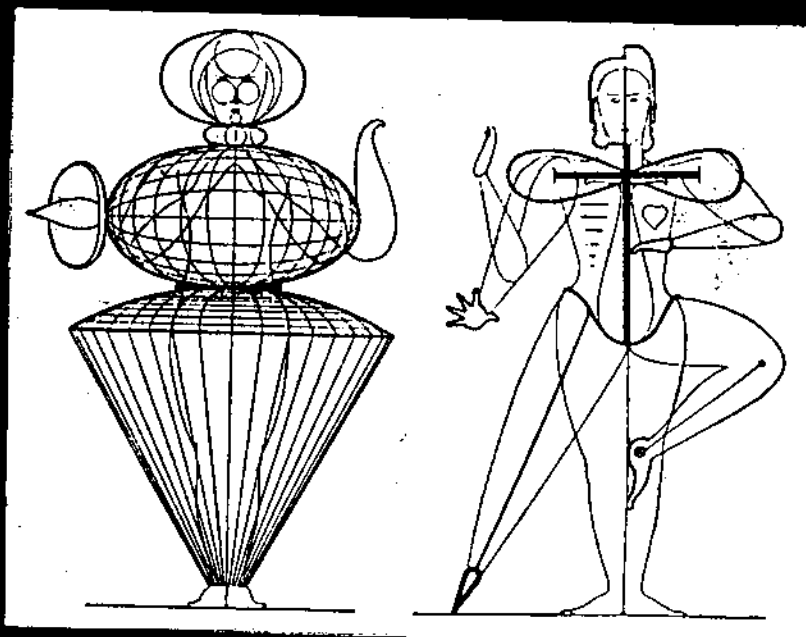
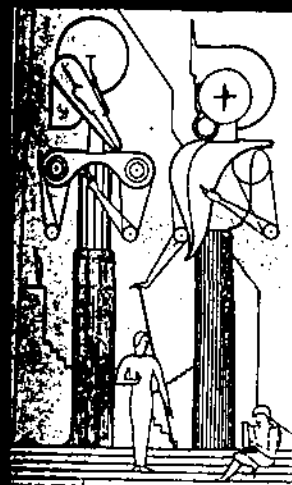
El espacio del cubo, como ya lo expresó Van Doesburg, no es ya un hueco perfecto pero vacío, sino un entramado imaginario de líneas y planos que lo definen y le dan sentido. El hombre metido en este espacio abstracto se sumerge en él renunciando al desorden de su naturaleza orgánica e imponiendo a su cuerpo una estrategia de movimientos regulada por la razón. Desde esta nueva situación del hombre en el espacio, su comunicación con éste será a través de la racionalización de su trayectoria, a través de la geometría.

" La red invisible formada por las líneas de las relaciones planimétricas y estereométricas constituye las leyes del espacio cúbico.

Schlemmer: la apropiación total del espacio a través de la geometría del movimiento del actor.



Schlemmer: la geometrización del actor
como parte fundamental del proceso de
mecanización del espacio escénico.



A esta matemática corresponde otra inherente al cuerpo humano.

Que crea el equilibrio por medio de movimientos esencialmente mecánicos y que están condicionados por la inteligencia. Es la geometría de los ejercicios corporales, rítmicos y gimnásticos..." (57).

Pero las limitaciones impuestas por su organismo denuncian el carácter imperfecto de la máquina humana. Sus intentos de ejecutar movimientos sin trabas tendrán siempre la dependencia del instante: solo por un momento se puede desplazar el centro de gravedad, adoptar una posición inestable. La tendencia al equilibrio, al orden espacial se impondrá finalmente. Ni siquiera la acrobacia podrá satisfacer los anhelos de libertad física que la nueva escena está exigiendo.

Y de nuevo surge el tema de la anulación definitiva del hombre, del actor en el escenario, solo que ahora no sería sustituido por la abstracción de su pensamiento organizador, sino por la presencia, inquietante, de la máquina. La máquina como superación de todas las trabas orgánicas del hombre se ofrece, así, como ejemplo de la total liberación de sus movimientos que ahora van "más allá de lo natural".

También aquí Schlemmer describe el proceso recorrido por la evolución de la silueta del actor, por la transformación de su apariencia física a través del traje y la máscara. Estos elementos pueden "expresar lo esencial" o, por el contrario, reforzar los mecanismos de la representación dramática

tradicional manteniendonos "en el terreno de lo ilusorio". Los figurines diseñados por Schlemmer en la Bauhaus no solo cambian la silueta tradicional del actor dándole el aspecto de un "organismo técnico", convirtiéndolo en una pieza geométrica más del espacio elemental de la escena, sino que, además, modela sus movimientos, los mecaniza en la dificultad que el actor encuentra en moverse "orgánicamente" dentro de ellos.

Al final de este proceso está, como ya se ha dicho, la silueta artificial de la máquina. Schlemmer acudirá a dos precedentes: Heinrich v. Kleist y E.T.A. Hoffmann. En el "Teatro de marionetas" Kleist aboga por "aquel cuerpo que o no tiene conciencia o la tiene infinita", la suma de los dos extremos que la figura del maniquí recoge: "la marioneta o el dios". La posibilidad de ejecución de movimientos nuevos en un espacio escénico virgen es apuntada por el propio Kleist:

"Todo movimiento tiene un centro de gravedad, basta con gobernar aquel centro dentro de la figura; los miembros que no son otra cosa que péndulos, siguen, de una manera mecánica, por sí mismos (...). Este movimiento es muy simple: cada vez que el centro de gravedad se mueve en línea recta, las líneas ya describen curvas y con frecuencia, incluso sacudida de una manera casual, toda la figura se pone en una especie de movimiento rítmico parecido a la danza." (58)

De las líneas trazadas por el actor en el espacio de Appia a la geometría de Schlemmer se puede ver la trayectoria seguida por la creciente sistematización del espacio escénico en su relación con

el actor. En última instancia está el teatro como metáfora de la escena urbana de las nuevas metrópolis industriales.

"Los muñecos o los objetos paradójicos de aquella pantomima -dice Tafuri a propósito del "Gabinete figural" de Schlemmer- reaccionan solamente por efectos de shock, de maneras discontinuas, por montaje de efectos imprevistos. Su movimiento acentúa- para darlo a conocer- el comportamiento metropolitano eficazmente descrito por Benjamin y que éste pone con agudeza en relación con la dinámica de la cadena de montaje. Es por tanto, el espacio de la ciudad real, que para Schlemmer es "mitad barraca de feria, mitad abstracción metafísica": feria de atracciones para una nueva infancia de la humanidad y sublimación de sí misma, de su propia realidad indecible." (59)

2.7.- La imagen mecánica.

Todo el proceso de conceptualización progresiva del espacio, de la idea del espacio, que describimos con los movimientos de las vanguardias plásticas, no hubiera sido posible si la cámara fotográfica (y, posteriormente, la cinematográfica), no hubiera jugado el papel de instrumento, de mediador, de distanciador de esa realidad espacial que nos envuelve. El ojo humano, con todo su bagaje cultural a cuestas y toda la rutina perceptiva que la vida cotidiana impone, y el ojo de la cámara, en principio libre de ataduras, "primitivo" en su mirada pero guiado y conducido por aquel. La relación entre estas dos miradas y, sobre todo, la incidencia que la imagen mecánica va a tener en los hábitos perceptivos de la mirada del hombre moderno, es uno de los aspectos, a mi modo de ver, decisivos en la configuración y desarrollo de aquel proceso.

Una hermosa y lúcida metáfora de Walter Benjamin (60) expresa con toda claridad el proceso que se produce con la invención del registro fotoquímico de la imagen obtenida en la cámara oscura. De la imagen manual, artesana, de la pintura, a la imagen mecánica de la fotografía y el cine, tenemos el paso que va de la actitud del mago, del hechicero, del brujo, con respecto al

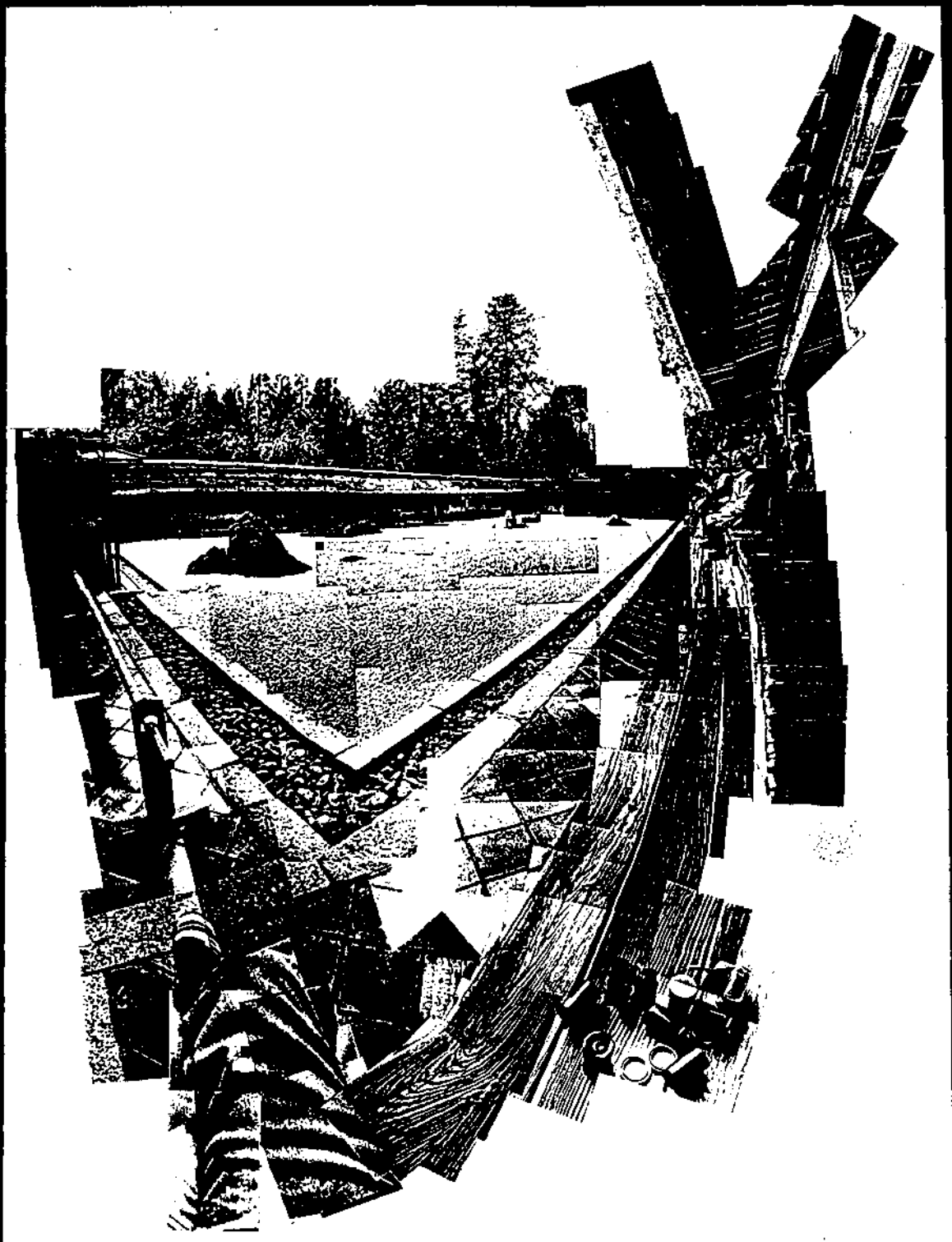
enfermo que intenta curar, a la del cirujano, que coloca entre él y la realidad a intervenir, un instrumento, la cámara. Benjamin certifica, así, la pérdida del "aura" de la obra de arte que emanaba del poder "mágico", misterioso y desconocido de las manos del artista.

Antes de entrar a analizar la imagen en movimiento y cómo el espacio adquiere en el cine unas características propias respecto de la imagen precedente, de la imagen fija, vamos a detenernos en un aspecto de la imagen fotográfica no suficientemente analizado y que, en mi opinión, sienta las bases para un acercamiento más profundo a lo que realmente implica la imagen en movimiento. Se trata de ver como la fotografía, el espacio en la fotografía, se relaciona con el tiempo, y cómo esta relación es radicalmente diferente a la establecida por la imagen tradicional de la pintura.

Una muestra de fotografías del pintor David Hockney nos ayuda a introducir una serie de reflexiones sobre el tiempo y la imagen mecánica que resultan esclarecedoras para comprender la distinta naturaleza de la imagen fija de la pintura y la fotografía.

"Yo sostenía que la fotografía no es un buen medio artístico. Yo percibía en ella un defecto, pero durante mucho tiempo no supe cual era, donde estaba el fallo. Empecé a pasar algún tiempo contemplando fotos, y a ir dándome cuenta de algo. Me parecía que, a diferencia de lo que ocurre con los dibujos o las pinturas, una foto no puede mirarse durante mucho tiempo." (61)

La imagen mecánica única de la
fotografía fragmentada en estratos
espaciales y temporales. Hockney:
"Sentados en el jardín zen del templo
del Ryoanji".



Una imagen fija, inmóvil, por su propia naturaleza no puede expresar el tiempo. Pero esto, evidentemente, no es más que el producto de una visión muy superficial de lo que es una imagen fija. Una pintura contiene dentro de sí mucho tiempo, en la preparación, en su construcción y, también, en su contemplación. Y estos "estratos" de tiempo son perfectamente visibles en el cuadro, en el dibujo. La organización de las formas, incluso de aquellas que están representadas en pleno movimiento, se expresa de tal manera que resulta ser una síntesis de distintos momentos de ese movimiento plasmados en una imagen única. Pero nunca fue, (por lo menos hasta la aparición de la fotografía), un movimiento congelado, atrapado en un instante de su desarrollo temporal, un fragmento aislado de los infinitos que lo constituyen. Degas mostraría el profundo cambio introducido por la imagen fotográfica, instantánea, en la tradicional estructura compositiva de la imagen. Continúa Hockney:

"Por aquí empecé a comprender el defecto de la imagen fotográfica. Ahora lo veía más claro: el problema, me parecía, era, principalmente, que en las fotografías no hay tiempo. Que no retratan el tiempo, que no tienen duración en el mismo sentido en que una pintura o dibujo lo tienen forzosamente que tener, sencillamente porque el hacerlos lleva tiempo, porque la mano necesita algún tiempo para trazar una línea de un lado a otro del lienzo, y porque tu vista necesita algún tiempo para seguirla. Y ese tiempo es, creo yo, visible, nos hacemos conscientes de él." (62)

Esta ausencia del tiempo, de una manera significativa, en la imagen fotográfica plantea una serie de cuestiones estrechamente unidas a la historiografía y el estudio de la arquitectura, del

espacio arquitectónico. Siendo la imagen fotográfica un instrumento que se ha hecho indispensable en el conocimiento de los edificios y espacios en general, contruidos, la primera cuestión que las reflexiones de Hockney plantea es que la imagen fotográfica del espacio arquitectónico mutila, necesariamente, una de sus dimensiones (la temporal), pero que, además, esta mutilación no es habitualmente percibida como una carencia, en el sentido de una sensación parecida a la expresada por Hockney ("...cuanto más las miras -las fotografías- más inertes parecen" (63). Es como si hubiera una perfecta adecuación entre la imagen fotográfica del espacio y su consustancial "inercia". Como si no existiera contradicción alguna, como si la primera reflejara fiel, aunque fragmentariamente, la arquitectura registrada. Y, en mi opinión, el problema sigue siendo el mismo: la fotografía de arquitectura, la profesional y la amateur, contienen dentro de sí, ese dato perturbador, reductor, que hacen de su contemplación un fenómeno mucho menos estimulante que, el mismo espacio en un cuadro, una pintura, un dibujo tradicionales. Sin embargo, el gran éxito de este tipo de documentos está más en los propios arquitectos o aficionados a la arquitectura, porque es un instrumento que permite analizar el espacio, "paralizarlo" para, una vez inmovilizado, poder extraer de él los elementos, los modos de organización, en una palabra, la estrategia utilizada. Pero como expresión del espacio (aparte su incapacidad para "contenerlo" totalmente) resulta de una enorme, y, sin embargo generalmente inadvertida, pobreza.

Hockney descubre, así, un procedimiento para introducir el tiempo en la imagen fotográfica que en realidad no es más que algo que el cine había descubierto mucho tiempo atrás: el montaje. Pero el montaje de Hockney no tiene ya nada que ver con aquellos históricos de Rodchenko, Heartfield o Moholy-Nagy. En primer lugar porque se destruye la imagen unitaria, para construir una imagen que crece con los propios fragmentos, es decir, que crece por la intervención del parámetro tiempo, y, en segundo lugar, porque este se materializa en una auténtica "estratificación" que rompe, por un lado, la ilusión de la representación plana (única) tradicional para multiplicar los fragmentos como expresión del propio transcurso del tiempo, y por otro, porque por lo anterior, el espacio así mostrado, ya no responde a la visión "tuerca" de la perspectiva sino que se "deforma", se expande, se prolonga en determinadas direcciones que están totalmente conectadas con la personal experiencia que el creador de las imágenes tiene del espacio que registra.

Más adelante veremos como el montaje en el cine tiene una manera muy diferente de transmitir el tiempo ligado al espacio. Será, necesariamente, lineal: un fragmento espacial dará paso al siguiente, el tiempo se "desenrolla" (utilizando la expresión de Hockney).

Es importante, para nuestros propósitos, insistir en el hecho de que, con la fotografía, la imagen del espacio, su representación plana, deja de producirse por una intervención directa y

determinante del individuo que la crea para salir de un proceso fotoquímico con la ayuda mecánica del aparato cámara, en el que la participación de aquel queda limitada a la elección de una serie de datos. Algo se interpone ahora entre el creador de imágenes y el espacio visible: un aparato y un proceso. Si los instrumentos tradicionales de pintura y dibujo permitían una mayor destreza en la construcción de la imagen manual sin mermar la "proximidad" del pintor respecto de aquella, la cámara le desplaza del hecho concreto de construir la imagen, lo "aleja" de su fabricación, en pocas palabras, desplaza el "centro" del proceso de producción de la imagen, de la habilidad manual a la relación con el aparato. Si la imagen manual supone siempre un grado elevado de interpretación de la realidad visible a través de su representación más o menos aproximada pero siempre distinta, autónoma respecto de aquella, la imagen mecánica, que registra fielmente la realidad, no puede, sin embargo, confundirse con una reproducción exacta de la misma. En la imagen manual se aprecia con claridad el carácter de la mano que la construye, en la imagen registrada la presencia de su autor se evidencia a través de su "diálogo" con el espacio y los elementos que lo constituyen. Al "hombre de la cámara", situado ante la realidad visible, el espacio le plantea unos interrogantes que debe responder y, según sus respuestas, las imágenes expresarán la calidad del interlocutor.

Las preguntas son varias: elección de un punto en el espacio, elección de un fragmento del mismo, elección de un ángulo de

visión, elección de una dirección y posición de la luz, etc. El fotógrafo no "crea" imágenes, líneas, colores, formas, como haría el artista plástico, sino que, fundamentalmente, selecciona, elige y construye el espacio pero partiendo de elementos previamente determinados. Del soporte vacío (el lienzo o el papel del pintor y el dibujante) pasamos a la realidad en bruto, arbitraria, casual, imprevista en el orden de los elementos que la componen. El artista manual hará surgir las formas, modelandolas, sin más limitaciones que las del soporte vacío donde construye la imagen y sus habilidades y capacidades personales; al hombre de la cámara le corresponde, por el contrario, la organización de los elementos que la realidad le ofrece.

La mirada del hombre de la modernidad tiene en la cámara fotográfica, en su capacidad de instrumento de penetración en la realidad, el factor determinante de su especial significación.

¿Como ve el espacio este hombre moderno, hijo de las vanguardias?
¿Como es la imagen del espacio que la cámara produce?. La invención de la fotografía y, posteriormente, del cine, introducen ese elemento trascendental en la nueva visión que es la cámara. No vamos a detenernos en las características de la imagen fotográfica con respecto al espacio porque sus aportaciones ya están en la imagen cinematográfica, que es la que va a expresar en profundidad nuestro Espacio Imaginario.

2.8.- La imagen cinematográfica.

Cine y vanguardias. El cine viene a jugar, en estos primeros años de actividad frenética de las vanguardias, el papel de medio "natural" donde se expresan con nitidez, con una gran facilidad y coherencia, la actitud, las experiencias, y, en general todo el pensamiento, elaborado desde posiciones rabiosamente intelectuales, de aquellos movimientos. Volviendo a Benjamin:

"Del cine podemos lograr informaciones importantes tanto en lo que respecta al dadaísmo como al cubismo y al futurismo. Estos dos últimos aparecen como tentativas insuficientes del arte para tener en cuenta la imbricación de la realidad y los aparatos. Estas escuelas emprendieron su intento no a través de una valoración de los aparatos en orden a la representación artística, que así lo hizo el cine, sino por medio de una especie de mezcla de la representación de la realidad y la de los aparatos. En el cubismo el papel preponderante lo desempeña el presentimiento de la construcción, apoyada en la óptica, de esos aparatos; en el futurismo el presentimiento de sus efectos, que cobrarán todo su valor en el rápido decurso de la película de cine." (64)

Vamos a detenernos, en primer lugar, en las características del espacio representado en la imagen cinematográfica para ver de que manera podía resultar muy alejada de las preocupaciones ya apuntadas de las vanguardias de la época, y, sin embargo, estrechamente ligada al fondo del debate de aquellas.

La realidad del espacio y su imagen: sus diferencias, sus analogías, lo que los separa y lo que los aproxima, será el punto

de arranque de nuestra indagación sobre la imagen en movimiento del espacio.

Dos características de la imagen cinematográfica la distinguen básicamente de la realidad de la que parte: la representación plana y la selección de un fragmento de la misma.

En primer lugar, la representación del espacio en la imagen cinematográfica plantea el problema de la reducción de las tres dimensiones del espacio físico visible, a las dos de la imagen plana. En este punto la conexión del procedimiento de obtención de las imágenes cinematográficas con la perspectiva clásica renacentista se deriva de la utilización por ambas del principio de la "cámara oscura" y lo que ello comporta (punto de vista único, proyección del espacio sobre una superficie plana, el espacio concebido como encerrado en la pirámide visual, convergencia de las paralelas, puntos de fuga, etc.). El modelo pues de representación adoptado por el cine pertenece a la tradición más arraigada en la cultura occidental, pero con un nuevo elemento que no existía en la primitiva cámara oscura: la reproducción del movimiento, que necesariamente viene a introducir nuevos e insospechados aspectos en la producción de espacios imaginarios. Volveremos más adelante sobre el movimiento. Tan solo conviene dejar constancia de que la imagen cinematográfica, con respecto a la presentación, al registro más simple del espacio, aún partiendo de una estrategia de la construcción visual tan perfeccionada como es la perspectiva,

plantea un considerable cambio cualitativo con la reproducción del movimiento.

El otro aspecto del espacio representado en el cine es la delimitación que la realidad espacial sufre a través de los propios límites de la imagen. La que se denomina "cuadro" (por analogía con la pintura) se coloca como frontera del espacio representado, de la misma manera que los límites de la imagen fija acotan el espacio que contienen, pero en el caso de la imagen en movimiento, con una particularidad extraordinariamente significativa: así como el espacio en la imagen fija termina definitivamente en los límites del cuadro, en la imagen cinematográfica el espacio se prolonga "más allá" de aquellos límites. El espacio es continuo aunque haya gran parte de él que no sea visible en el momento y, acaso, no lo sea nunca, pero la posibilidad de que pueda verse en algún momento, la expectativa que la continuidad de las imágenes despierta, permiten mantener siempre la esperanza, inconsciente, de que podemos aprehender la totalidad del espacio visible. En esto se basa una de las dialécticas más expresivas del lenguaje de las imágenes en movimiento: la relación, el conflicto entre el espacio que vemos y el espacio que no vemos, entre lo que se denomina "campo" y "fuera de campo".

No se insistirá más, por ahora, sobre las posibilidades de construcción espacial que el juego "campo"- "fuera de campo" permite, tan solo apuntar el carácter homogéneo que la unión de

los dos espacios posee dentro del espacio imaginario global del film:

"Así, a pesar de que hay entre ellos una diferencia importante (el campo es visible, el fuera de campo no), se puede considerar en cierto modo que campo y fuera-campo pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos "espacio fílmico o "escena fílmica". (65)

Al justificar porqué ambos aspectos del espacio presentado a través de la imagen cinematográfica tienen el carácter de imaginarios, los autores de la cita anterior hacen referencia a criterios semejantes a la consideración que hacíamos en un principio a cerca de las particularidades que la propia imagen introduce en la presentación del espacio visible.

"... insistir, 1º, sobre el carácter imaginario del campo (que es ciertamente visible, "concreto" si se quiere, pero no tangible) y 2º, sobre la homogeneidad, la reversibilidad entre campo y fuera-campo, que son uno y otro tan importantes para la definición del espacio fílmico". (66)

Si la invención de la perspectiva pone en manos de pintores y arquitectos todo un sistema de construcción de la representación espacial plana que les permite crear imágenes espaciales, en el caso de la cámara cinematográfica, la participación del individuo, como ya se señaló, se sitúa en la elección de ciertos datos que la realidad espacial le ofrece y el aparato le demanda para poder registrarla.

El primero de ellos es elegir la posición del punto de vista que permite obtener del espacio y de los objetos que en él se encuentran, una imagen "característica".

"Consideremos la realidad visual de algún objeto determinado, como puede ser un cubo. Si dicho cubo se halla sobre una mesa frente a mí, su posición determina que pueda darme cuenta de su forma debidamente. Por ejemplo, si tan sólo veo los cuatro lados de un cuadrado, no tengo medio alguno para saber que es un cubo lo que hay ante mis ojos; solo veo una superficie cuadrada. El ojo humano, y de igual modo la lente fotográfica, actúa desde una posición determinada y desde ella sólo puede captar aquellas partes del campo visual que no están ocultas detrás de cosas. Tal como el cubo está colocado ahora, la sexta cara tapa las otras cinco y de este modo resulta la única cara visible. Pero como muy bien podría ser que esta cara ocultara algo completamente diferente -ya que, por ejemplo, podría ser la base de una pirámide o un lado de una hoja de papel-, nuestra visión del cubo no ha sido escogida correctamente." (67).

El primer problema que se plantea es, pues, la posición relativa de la cámara respecto del objeto, y, por extensión, mi posición relativa respecto del espacio. El registro de las apariencias de los objetos será tan diferente según la posición adoptada, que puede convertir lo que se suponía era una reproducción mecánica y mimética de la realidad en algo que (sin dejar de ser una copia estricta) la vuelva irreconocible.

Otro de los problemas que caracterizan la imagen cinematográfica y distinguen el espacio registrado del espacio visual que experimentamos es la limitación que este sufre cuando es recogido por la cámara. Este dato no plantearía ninguna novedad (es

característico de toda las imágenes en perspectiva concebidas como "ventana" frente al mundo) si no fuera porque la imagen fotográfica del cine relativiza y modifica fuertemente las relaciones espaciales por esta limitación. Lo que se impone es el marco de la imagen, el cuadro. Sus cuatro líneas constituyentes, dos horizontales y dos verticales, establecen los ejes de referencia básicos a partir de los cuales se juzgarán todos elementos direccionales de la imagen.

"Las líneas oblicuas resultan oblicuas porque los márgenes de la imagen son rectos, es decir, verticales y horizontales, pues toda desviación exige cierto modelo de comparación visible para demostrar de que se desvía." (68)

Si el cuadro es la base de la realidad espacial de la imagen cinematográfica, cualquier alteración de las coordenadas espaciales que realice la cámara (caso extremo: colocarla invertida en el momento de la toma), como el cuadro permanece siempre inmóvil, necesariamente es el espacio registrado el que sufre las transformaciones correspondientes. Por lo tanto, las alteraciones que se realicen con la cámara se transmiten, inmediatamente, a alteraciones del espacio registrado.

Otro de los aspectos espaciales relativizados por el cine es el tamaño de los objetos, su escala dentro del espacio. Si el tamaño del objeto en la imagen depende de la proximidad de la cámara al mismo (o, de que utilizemos un objetivo de distancia focal larga), como el espectador no tiene referencias espaciales más generales que los límites del cuadro, no puede conocer con

exactitud el alcance, la verdadera dimensión de lo que se nos muestra.

"Un crítico se refirió en una ocasión, a una escena de una versión cinematográfica de "Casa de muñecas" de Ibsen, diciendo que constituía un ejemplo típico del lenguaje del arte cinematográfico. Se muestra un cuarto y súbitamente aparece en él una enorme mano, con lo cual se pone en evidencia que el cuarto es en realidad muy pequeño y sólo es parte de una casa de muñecas." (69)

2.9.- El movimiento.

Si la imagen del espacio registrada por la cámara es la pirámide visual de la perspectiva clásica, lo que contribuye a aumentar el nivel de realidad, en la imagen cinematográfica, con respecto a aquella, es la reproducción del movimiento. (Con esto entraríamos de lleno en el meollo de los problemas estéticos de la vanguardia, pero vamos a aplazar el tratamiento de este tema para centrarnos ahora en cómo es el espacio representado en el film).

La superficie plana de la película reproduce la tridimensionalidad del espacio con mayor potencia que en la imagen fija gracias al movimiento de los objetos dentro del espacio. La traducción de este movimiento en la imagen plana se reduce al cambio de tamaño del objeto en movimiento, y esta visión, esta sensación de gradual crecimiento o disminución del

tamaño de los objetos es el primero de los efectos de ilusión espacial registrados por el cine. (La excitación producida en los espectadores de la "Llegada del tren a la estación de La Ciotat" de los Lumiere se basa en este efecto, que en definitiva no es más que la expresión de un brutal cambio de dimensiones, desde un punto perdido en el espacio de la imagen a una masa que lo ocupa prácticamente). Pero, esta mayor sensación de profundidad de la imagen cinematográfica respecto de la imagen fija, no termina de romper los límites que la separan de las tres dimensiones, de la imagen estereoscópica basada en los mismos principios de la visión humana binocular.

"El efecto del film no es totalmente bidimensional ni totalmente tridimensional, sino algo intermedio." (70).

Una profunda contradicción de partida hace que la imagen en movimiento del espacio, como juguete estético, plantee los primeros problemas expresivos que, en manos de algunos cineastas (como veremos en el capítulo siguiente), se convertiran en factores de producción de espacios imaginarios, ya notablemente autónomos respecto de la realidad espacial de la que parten.

La representación chata de la profundidad del espacio real es, pues, el primer dato de interés que define la imagen del Espacio Imaginario.

La consecuencia inmediata de esto es el reforzamiento de la superposición de los elementos que integran el espacio

perspectivo. La presentación de la pirámide visual muestra partes del espacio y oculta otras por la superposición de las primeras sobre las segundas. Si esto ya era evidente en la imagen de la perspectiva clásica, adquiere ahora una significación más fuerte por el hecho de que se ha aumentado el efecto de profundidad espacial (con la representación del movimiento y, por tanto, de la gradual y continua alteración de los tamaños), sin alterar para nada el fundamento de la visión (que sigue siendo monocular). Esta tensión entre superficie y profundidad característica de la imagen cinematográfica, muy evidente en las primeras décadas del siglo ("Naturalmente, vemos el relieve, pero no podemos admitirlo" dice H. Munsterberg en 1916 (71), va a ser muy pronto asumida como "natural".

Cuando la cámara cinematográfica dejó de estar clavada en un punto del espacio y empezó a moverse dentro de él, el efecto de profundidad aumentó pero también comenzó a producirse un fenómeno insospechado hasta ese momento: la transformación, la deformación del, hasta entonces, estático, inmutable, incommovible espacio visible.

Hasta que punto la mirada de la cámara es diferente de la mirada humana nos la da esta sensación que produce la imagen cinematográfica:

"Si vuelvo mis ojos o mi cabeza, el campo de la visión se altera. Quizás un momento antes yo estaba mirando a la puerta; ahora estoy mirando hacia la estantería; luego hacia la mesa del comedor y luego a la ventana. Sin embargo, este

panorama no pasa ante mis ojos y da la impresión de que los diversos objetos están en movimiento. Me doy cuenta, en cambio, de que la habitación permanece inmóvil como siempre, pero que la dirección de mi mirada está cambiando y por esto veo otros sectores de la habitación inmóvil. No ocurre lo mismo en el cine. Si se hizo girar la cámara mientras se captaba la escena, los anaqueles, la mesa, la ventana y la puerta pasarán por la pantalla cuando se proyecte el film; son los objetos los que se mueven. Porque como la cámara no es parte del cuerpo del espectador, como lo son su cabeza y sus ojos, no puede saber que se la ha hecho girar." (72).

Esta apreciación de Arnheim escrita en 1933 expresa, tal vez, la ingenuidad del espectador no habituado a las imágenes en movimiento que puede no interpretar que el sorprendente desplazamiento de objetos inanimados responde al efecto producido por el movimiento de la cámara. Pero lo que sí es de verdadero interés para nuestra indagación sobre el Espacio Imaginario, es el hecho de que se produce un movimiento "real" de los objetos, un desplazamiento "objetivo" de las relaciones espaciales entre ellos, una deformación tangible del espacio, que, en definitiva, constituyen una imagen, sorprendente y atractiva (que no se corresponde exactamente con nuestras sensaciones perceptivas por lo indicado más arriba) de nuestra experiencia a través del espacio visible.

Una nueva realidad espacial específica de la imagen que alude, de una manera más o menos lejana, a la realidad "real" de la que parte.

Si el registro del movimiento produce "sensaciones" espaciales intensas (a pesar del achatamiento espacial de la imagen), la movilidad de la cámara supone el momento de máxima expresividad espacial que el cine provoca. De los dos movimientos fundamentales que la cámara cinematográfica puede realizar (panorámica y travelling), ya hemos comentado el efecto producido en el espacio por el primero de ellos. Vamos a detenernos algo más en lo que el travelling supone.

Por definición el travelling indica que la cámara se mueve, se desplaza por el espacio. El descubrimiento casual de este hecho llevó a Promio, (su descubridor conocido) a expresar las posibilidades que la imagen resultante tenía para hacer más expresivas cinematográficamente, las vistas de objetos inmóviles:

"En Italia se me ocurrió por primera vez hacer tomas "travelling". Después de llegar a Venecia tomé la lancha de la estación a mi hotel. Cuando vi pasar los edificios a lo largo del Gran Canal, se me ocurrió que la cámara cinematográfica, que podía tomar vistas de cosas en movimiento mientras permanecía inmóvil, posiblemente podría captar cosas inmóviles mientras estuviera en movimiento."
(73).

Con el travelling se registra la experiencia espacial subjetiva. El espectador, identificado con la cámara, participa del "viaje". Esta fuerte sensación de estar experimentando el espacio se produce tanto al ver el panorama que se desplaza lateralmente ante nuestros ojos, como si contempláramos el paisaje desde la ventanilla del tren (travelling lateral); como si penetramos en su interior, sintiendo como nos envuelve y al mismo tiempo, como

se alteran las relaciones, las distancias y las posiciones relativas de los objetos (travelling frontal),

2.10.- El montaje.

Solo hemos hablado de la participación de la cámara en la descripción de la mirada cinematográfica, pero esta queda incompleta si no consideramos el otro hecho diferencial que la caracteriza: el montaje.

Con el montaje el cine satisface otra de las obsesiones de las vanguardias. Si el registro del movimiento conseguía plasmar el "efecto" que los futuristas perseguían, desmaterializando el espacio a través de sus continuas "deformaciones", el montaje viene a consagrar el fundamento del universo visual del cubismo: la ubicuidad del punto de vista. El montaje supone la creación de una estructura espacial y temporal constituida por fragmentos que se unen según unas determinadas leyes. El espacio visual es descompuesto en fragmentos que se corresponden con puntos de vista diferentes, y vuelto a recomponer, a través del montaje, en una sucesión temporal, en una secuencia. La estructura espacial resultante, no se presenta, evidentemente, como una copia del espacio registrado, sino como una "interpretación" (a los fines dramáticos, descriptivos, etc, del film en cuestión), como una determinada "exposición" del espacio que a nosotros nos interesa

por cuanto tiene de presentación, a través de una especial mirada, del mismo.

La mirada de la cámara produce, pues, una nueva realidad, muy próxima a la percibida por el ojo humano pero substancialmente diferente. La conquista del movimiento, su "fijación" y reproducción son la médula del medio cinematográfico. Con ello, el cine se convierte en el procedimiento "natural" de la mirada moderna.

2.11.- Cine y vanguardias: una misma mirada.

La introducción de la mirada del cine en el debate de las vanguardias es, desde mi punto de vista, tremendamente significativa. Es un lugar común la relación expresada entre la revolución figurativa de las vanguardias y la de la arquitectura del Movimiento Moderno. Es evidente, por otro lado, que la estrategia formal de este último conecta directamente con la de los movimientos plásticos de aquellas vanguardias. Y, sin embargo, todo el esfuerzo intelectual y de investigación realizados por estas tienen su medio "natural" de expresión en la imagen cinematográfica. El cine cumple, desde su propia naturaleza, los requerimientos expresivos que las vanguardias demandaban respecto de la renovación de la visión tradicional. No es un medio que produzca formas plásticas porque se alimenta del

registro de la realidad visible (por la exigencia de la imagen fotográfica que le sirve de base), y, tal vez por ello, haya sido ignorada sistemáticamente su influencia en el desarrollo de la noción de lo moderno que aquí se pretende establecer como cambio de los criterios perceptivos. Pero, por todo lo dicho, es claro que la imagen cinematográfica ha de colocarse junto a las propuestas de las vanguardias históricas si queremos entender de una manera más completa el sentido de la especial mirada en la que surge el espacio moderno.

Estas conexiones entre el medio cinematográfico y el espacio arquitectónico son expresadas con gran sugerencia por Walter Benjamin al establecer el paralelismo en torno a los modos de comprender cine y arquitectura por parte del público. Cuando dice que la incorporación de las masas a la participación en el disfrute de una forma artística como es el cine, altera el papel tradicional del público con respecto a la obra de arte introduciendo la dispersión, la disipación, la superficialidad, donde antes existía la concentración, el culto, el recogimiento, Benjamin está apostando por reivindicar esa nueva manera de aproximación al arte, estableciendo un paralelismo que nos resulta de gran interés:

"Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra,... Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya

recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad." (74)

La recepción de la obra se basa en un desarrollo de lo que hemos venido considerando como el efecto de una determinada mirada.

"Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente... La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional." (75)

Esta cualidad de "recepción dispersa" que relaciona a la arquitectura con el cine, a diferencia del comportamiento con respecto a las restantes expresiones artísticas con las que la historiografía tradicional conecta la actividad arquitectónica, plantea una cuestión especialmente contradictoria: la adscripción de la arquitectura a zonas de la actividad creativa (pintura, escultura,...) que requieren una fuerte componente de reflexión, de recogimiento en su disfrute, cuando la recepción de la obra arquitectónica se sitúa en una órbita de mayor disipación.

"Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo." (76)

Si el usuario (en su sentido más general) de la arquitectura participa de esta forma de recepción del espacio, la progresiva

abstracción que el pensamiento visual de las vanguardias iba adquiriendo tenía necesariamente que romper con las relaciones entre arquitectos y artistas plásticos (el caso de Oud y su enfrentamiento con De Stijl sería un episodio más de esas relaciones contradictorias). Si de las vanguardias se puede extraer gran parte del arsenal figurativo de la arquitectura moderna, no se puede, sin embargo, obtener idénticos resultados en cuanto al centro generador del espacio construido.

"La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la percepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No solo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa." (77)

La fecha en la que Benjamin escribe este texto (1936) permite hacernos una idea de hasta qué punto han cambiado los hábitos y los comportamientos del público respecto del medio cinematográfico. Si en un primer momento el cine se presenta (frente al arte en general) como desposeído del sentido del "culto", el paso de los años y la creación de una historia, de una tradición cinematográfica, con sus mitos cuyo significado aumenta con el tiempo, y, sobre todo, con la aparición de un medio mucho más disperso aún como es la televisión, hacen que, en estos momentos, las afirmaciones de Benjamin tengan que ser matizadas, (tal vez desplazándolas al lenguaje emergente del

video). En cualquier caso, su planteamiento del problema de la "actitud" ante la obra, nos acerca aún más a la correlación expresada en el Espacio Imaginario.

Para terminar este capítulo dedicado al estudio de las características más destacadas de la mirada de la modernidad, vamos a acercarnos a dos figuras clave en la construcción de esa mirada que son Lázsló Moholy-Nagy y Serguei M. Eisenstein. Las razones de esta elección residen en el hecho del carácter, común a ambas, de su preocupación pedagógica. La mirada moderna se expresa a través de ellos, no solo por su propia obra sino, y es lo que más nos interesa aquí, por la racionalización de su pensamiento, por la proyección, entusiasta y estimulante, de sus propias reflexiones sobre el tema.

2.12.- Moholy-Nagy.

Con Lázsló Moholy-Nagy la imagen de la Modernidad adquiere su aspecto más sistemático, como cuerpo teórico y como resumen de las dispersas experiencias contemporáneas relacionadas con la pujante cultura visual.

Su preocupación por el espacio le lleva a considerarlo el centro de la arquitectura. Su definición establece ya las características en las que se basa su concepción espacial: la realidad del espacio solo comprensible a través de la experiencia que de él se tenga.

"... sabemos que el espacio es una realidad de la experiencia sensorial. Es una experiencia humana como otras; es un medio de expresión como otros."
(78)

Sacar esa experiencia del campo exclusivo de actuación del arquitecto y extenderla, como "función biológica de todos", es el punto de partida de Moholy-Nagy que permite rescatar al espacio de gran parte del juego especulativo en que distintos sectores de la vanguardia lo habían encerrado. Si el espacio se comprende a través de su experiencia, de su vivencia, su naturaleza pasa necesariamente por el "diálogo" espacial entre dos elementos:

"En la física encontramos una definición del espacio que puede, al menos, ser tomada como punto de partida: "espacio es la relación entre la posición de los cuerpos".

Por consiguiente: la creación espacial es la creación de relaciones de posición de cuerpos (volúmenes)."
(79)

¿Como se capta ese espacio? A través de la experiencia sensorial. Todos los sentidos puestos en juego provocan la conciencia del espacio. No solo la vista, el primero y más característico, sino el oído, el equilibrio, el movimiento, recogen, según Moholy-Nagy, distintos aspectos a través de los que el espacio puede sentirse. De los contenidos místicos, teosóficos del sector más idealista de la Bauhaus pasamos a la materialidad objetiva de las concepciones de Moholy-Nagy. Los sentidos no son ya medios para una experiencia estética trascendente, que despegue de la realidad de las formas y el espacio, sino el punto central donde aquella experiencia cobra verdadero sentido, liberada ya de

adherencias ajenas a su propia realidad física. El cuerpo humano posee, pues, la capacidad orgánica, funcional, biológica, de poder captar el espacio, pero eso no es suficiente. Es preciso, además, que el individuo tenga memoria de esa experiencia, que haya ido acumulando las vivencias espaciales y que esa memoria, esa cultura del espacio, sea la que le procure el placer consciente de la verdadera experiencia espacial.

"Lamentablemente, esa forma de encarar la arquitectura es excepcional. La mayor parte de la gente busca aún características de estilo, tales como pilares dóricos, capiteles corintios, etc. Estos son, indudablemente, un determinado tipo de construcción espacial, pero no dan pruebas de la calidad de la creación espacial misma." (80)

Una percepción consciente del espacio debe permitir pues distinguir aspectos no físicamente materializados en el espacio pero sí visibles a poco que la educación espacial del individuo se ponga en juego. Fuerzas, tensiones, equilibrios, toda la energía que el espacio arquitectónico es capaz de poseer y que convierten un vacío inerte, pasivo, en una especie de campo magnético que motiva y estimula su vivencia.

La comprensión de Moholy-Nagy acerca de los problemas del espacio se deriva fundamentalmente de la visión y de cómo la visión del espacio produce en su estructura formal unas transformaciones profundas que marcan el sentido de la nueva mirada que caracteriza la modernidad. Como se dijo antes, Moholy-Nagy sistematiza todo el pensamiento más o menos fragmentario de las vanguardias sobre el espacio, por lo que sus aportaciones

resultan muy próximas a lo que se ha venido apuntando en este capítulo.

En primer lugar, Moholy-Nagy sitúa la luz como el punto de partida de esa "nueva visión" centro de gran parte de su trabajo. La luz como elemento generador de la propia realidad de las formas visibles se convierte, en algunas de sus obras, en el único objeto: los "fotogramas", (fotografías hechas sin intervención de la cámara, solo haciendo participar a los elementos "indispensables" del proceso fotográfico, luz y película sensible), esculturas, máquinas o "moduladores" de luz, (en los que a través de superficies metálicas reflectantes en combinación con el movimiento de las piezas se obtienen juegos de luz en el espacio), etc.

"...la pintura de caballete debe ser entendida como un rodeo de la pintura con la luz directa. Se ha reconocido el pigmento como una especie de depósito de luz, pero después se ha olvidado la idea inicial."

"...El espíritu inmanente busca: ¡luz, luz!, el rodeo de la técnica encuentra: pigmento." (81)

La actitud de Moholy-Nagy respecto de la fotografía tenía, necesariamente, que ser beligerante en cuanto a la cuestión de la reproducción de la realidad que la práctica fotográfica había consagrado desde sus comienzos. Existe en él la preocupación por la búsqueda de la verdadera sustancia del medio fotográfico.

"Desde la época en que se descubre la fotografía no ha habido prácticamente ningún progreso a nivel de principios de base y de la técnica relativa a este procedimiento. Todas las innovaciones se

refieren aún hoy, a las concepciones estéticas que eran el tema en tiempos de Daguerre (en torno a 1830), aunque los artistas modernos si han dejado obsoleta aquella concepción que consistía en copiar la naturaleza mediante una cámara fotográfica y en la reproducción mecánica de la perspectiva." (82)

Sin embargo la cámara es un instrumento de enorme importancia para la comprensión de la realidad. Su bondad no reside simplemente en su capacidad de reproducirla mecánicamente sino que, gracias a ello, la realidad se ve de otra manera. La mirada moderna es, fundamentalmente, una mirada "a través de" una cámara.

"...La cámara fotográfica reproduce solo la imagen óptica y, por tanto, también las distorsiones, las deformaciones y la perspectiva óptica, mientras que nuestro ojo, gracias a nuestra experiencia intelectual y asociativa, completa e integra en el espacio los fenómenos ópticos, traduciéndolos en una imagen conceptual. De aquí que la cámara fotográfica constituya el instrumento más apropiado para una aproximación a la visión objetiva. Antes de llegar a una posible posición subjetiva, todos estarán obligados a ver lo que es ópticamente verdad, esto es lo que se desarrolla por sí mismo, es decir, lo objetivo. De esa manera quedará eliminado el concepto de asociación imaginativa y pictórica que sobrevive por siglos y que está impuesta sobre nuestra visión a través de los grandes pintores individuales. En este sentido, un siglo de fotografía y dos decenios de cinematografía han sido enormemente enriquecedores. Se puede afirmar que vemos el mundo con ojos completamente diferentes." (83)

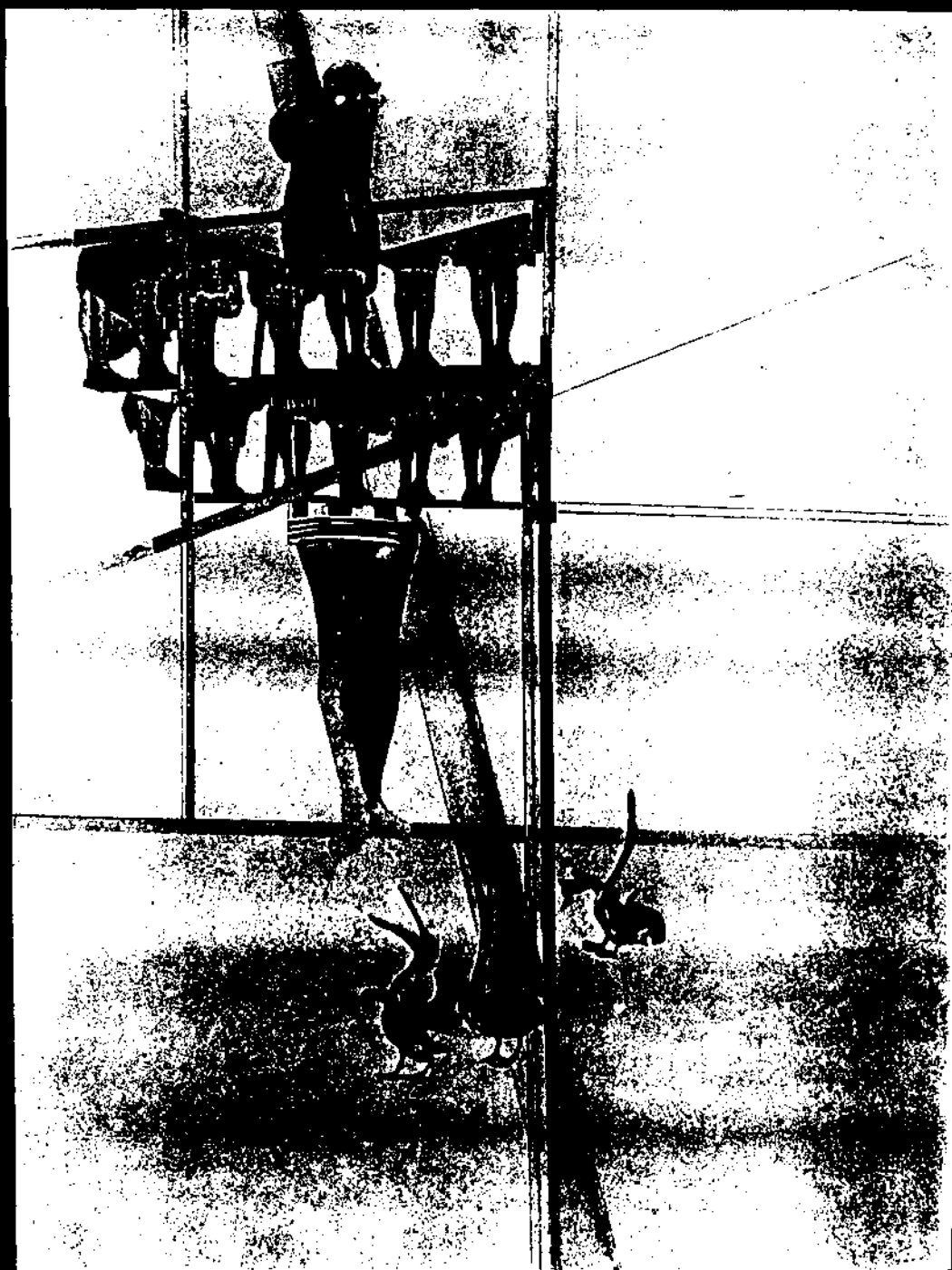
Como señala Rondolino (84), Moholy-Nagy influye claramente en la obra teórica de Benjamin y así podemos encontrar en ella trozos tan esclarecedores al respecto como los que siguen:

"La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia... Sólo gracias a ella (la fotografía) percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional." (85)

La mirada moderna cuenta pues con un instrumento de extraordinaria importancia que permite al hombre contemporáneo tener una relación con la realidad radicalmente diferente a la que podía establecer con ella antes de la invención de la fotografía. Pero esta relación individuo-realidad, cuya máxima expresión está en la obra de arte, en la práctica artística, lleva consigo el peso de una larguísima tradición, la inercia de siglos que impide que esa nueva mirada se exprese rotundamente. Benjamin cita, al respecto, a Moholy-Nagy:

"La mayoría de las veces las posibilidades de lo nuevo quedan lentamente al descubierto por medio de formas antiguas, de antiguos instrumentos y sectores expresivos, que están en el fondo arruinados cuando lo nuevo aparece, pero que, bajo la presión de la novedad inminente, cobran una floración eufórica. Así por ejemplo, la pintura futurista (estática) proporcionó la problemática, solidamente perfilada y que la destruiría más tarde, de la simultaneidad del movimiento, esto es la configuración del momento temporal; y además en un período en que el cine ya era conocido, pero ni mucho menos comprendido... Del mismo modo podemos considerar -con cautela- a algunos de los pintores que hoy trabajan con medios figurativo-representativos (neoclasicistas y veristas) como precursores de una nueva figuración óptica, representativa, que muy pronto se servirá sólo de medios técnico-mecánicos." (86)

Hacia la abstracción espacial partiendo
de elementos concretos de la imagen
fotográfica. Moholy-Nagy: "La estructura
del mundo".



El aparato fotográfico, (entendiendo como tal todo el proceso de producción de imágenes fotográficas), contiene dentro de sí los elementos para subvertir radicalmente las formas de representación espacial consagradas hasta el momento de su invención. Y, aunque el origen de la fotografía está localizado en el mismo artefacto (la cámara oscura), que contribuyó a desarrollar la perspectiva como forma hegemónica de la representación espacial, la imagen fotográfica puede ser algo más que la simple reproducción mecánica del fragmento espacial abarcado por el objetivo. Este es el punto de arranque de la reflexión de Moholy-Nagy que coincide con la actitud de las vanguardias que ya hemos comentado y que se traduce en la profundización de la tendencia, general a todas ellas, respecto a estos problemas de la representación espacial, o mejor, a la construcción de un "nuevo" espacio de la imagen como consecuencia de una "nueva" mirada. Tendencia que podríamos definir como de progresiva des-construcción de la estructura espacial perspectiva. Si, además, tenemos en cuenta que esta estructura espacial-geométrica es fundamentalmente continua, secuencial, el nuevo espacio de la imagen se presenta con una fuerte tendencia a lo discontinuo, a lo fragmentario, a lo simultáneo.

Los ejemplos más claros de todo esto los podemos encontrar en los fotomontajes de Moholy-Nagy. El fotomontaje contiene en sí mismo los ingredientes y el procedimiento para lograr ese espacio discontinuo del que hablábamos, puesto que parte de la fragmentación de las imágenes fotográficas y su recomposición

posterior produciendo estructuras espaciales absolutamente inéditas y que contrastan brutalmente con el carácter realista de los distintos fragmentos. Esto, que es una característica común a todos los fotomontajes, tiene en la obra de Moholy-Nagy unas peculiaridades que la hacen especialmente relevante en este sentido.

Contemplando cualquiera de ellos, ("La ley de la serie", "Estructura del mundo, "Leda y el cisne", "La galería de tiro", etc.), comprobamos los evidentes puntos de contacto con una espacialidad desarrollada ya por el suprematismo, lo que El Lissitzky denominaba "espacio irracional":

"El suprematismo ha relegado al infinito el vértice de la pirámide visual propio de la perspectiva. Ha desfondado "la azul pantalla del cielo". Como color del espacio no ha elegido solamente el rayo "azul" del espectro, sino la unidad total, el blanco. El espacio suprematista puede ser configurado hacia adelante, hacia fuera de la superficie, o bien en profundidad. Si definimos la superficie del cuadro como cero, podemos llamar a la dirección en profundidad - (negativo) y a la que se proyecta hacia adelante + (positivo) o viceversa. Vemos que el suprematismo despeja la ilusión del espacio perspectivo tridimensional o crea la última ilusión del espacio "irracional", con infinitas posibilidades de ampliación en profundidad y hacia el primer plano." (87)

Este grado "cero" del espacio de la imagen adquiere en los fotomontajes de Moholy-Nagy una relevancia aún mayor si cabe que en los cuadros de Malevitch, por ejemplo, debido al fuerte contraste hasta la incongruencia que se produce entre los fragmentos fotográficos, con unas ineludibles dosis de

"realidad", y ese espacio abstracto donde se incrustan, de tal manera que ha desaparecido ya todo vestigio de la sistematización geométrica, escalar, que daba ese sentido de continuidad tan acusado de la visión perspectiva. Dice Moholy-Nagy al respecto:

"Los elementos lineales, el diseño estructural, el primer plano y las figuras aisladas son aquí elementos de una articulación espacial. Pegados sobre una superficie blanca, estos elementos parecen estar incrustados en el espacio infinito, con una clara articulación de la proximidad y la distancia. La mejor descripción del efecto que crean sería decir que cada elemento está pegado en planos paralelos de cristal, dispuestos en una serie inacabable uno detrás de otro." (88)

La reflexión de Moholy-Nagy en cuanto a la mirada moderna desenhocará inevitablemente en el cine.

En la década de los veinte el cinematógrafo ya había empezado a convertirse en objeto de atención por parte de las vanguardias, y una personalidad tan inquieta como la de Moholy-Nagy no podía quedar al margen de esta creciente aproximación de los intelectuales de la época a un medio tan expresivo como el de las imágenes en movimiento.

El cine es para Moholy-Nagy la mirada moderna por excelencia. En un artículo suyo sobre la fotografía, fechado en 1923, termina así:

"El efecto obtenido con la luz puede ser también conducido directamente sobre la película sensible,... Dado que se trata casi siempre de efectos de movimiento, está claro que el proceso consigue la máxima expresión en el film." (89)

El film como expresión radical de la pura visualidad, incluso en los documentos previos a su realización. Moholy-Nagy: cuatro páginas del guión de "Dinámica de la gran ciudad".

77



varieta
- der ge Tüppel
Fuchtingkämpf
Bum...

Erzählend (dokumentarische
Drehaufnahmen)



Hochregal, stehen
hier, glänzend...
wird gegen das Ge-
metzel geschleudert,
inszeniert
2. Fliesen ziehen
und - Kette mit-
schneidet, zürde,
Drehaufnahmen.
Die der Publikum zu er-
schrecken, auch die der
stille Bäume!

TEMPO



Fußballmann,
Grob,
Bewertung TEMPO.



Verarbeitung des Muns in Fabriksbetrieb
Berge von, verarbeiteten Schrauben, Böchsen,
Schrauben usw.
KATERNOSTER Aufbau mit Aussicht die ans
Ende und zurück im Kreis



Der ganze Film wird von nicht (variabel)
RUCKWÄRTS gedreht bis zu der JEZZ-
BAND (auch diese umgekehrt)

FORTISSIMO-O-O

PIA NISSIMO



Witterparade

Glas Wasser
Leichtenschau (Morgens) von oben

RECHTS-RECHTS
RECHTS-RECHTS

MARSCH-MARSCH-
MARSCH-MARSCH-RECHTS



REITDAMEN - LINKS
Der es den Aufnahmen überaus
Anmer: kopiert, durchschneidend

126

LINKS-LINKS-LINKS

78



Bewegte Schenkel aus querschnitt
drehen ein TAUCHER, eine
Kontaktschleife ins Wasser

DER TAUCHER



Reicht (Gutteil,
wie Blumen
sich, Opern-
Bilder photo-
graphieren,
wenn ein Zug
daneben vor-
beifährt



Einmal im Wasser in fängst
mischau-mischau unter und über
zum Wassersteiger! Qui! in die Re-
ise ein Mikroskop zur Schmitz
mit Mülleinbringung

125

Wetterten dröhnt. Der SPRECHENDE FILM
Eine Lärche schwimmt im Wasser, ganz langsam



DAS GANZE
NOCH EINMAL RASCH DURCHLESEN

Hoch, Marsch marsch

Gut Wasser
in Bewegung

KURZ-RASCH

Schritt auf

ENDE

129

Sin embargo, la actitud de Moholy-Nagy hacia el cine es bien diferente de la del grupo de pintores, fundamentalmente berlineses, que realizan films de vanguardia en estos años. Films cuya característica común es la del rechazo frontal a la imagen de referencias realistas y una búsqueda de los elementos "puros" del medio: el movimiento, la dinámica, la luz. Los films abstractos de Ruttmann, Eggeling o Richter son una muestra significativa de este cine.

Moholy-Nagy está más próximo a una vanguardia estrictamente cinematográfica, es decir, con menos contaminaciones plásticas como podría ser la del grupo anterior. Me refiero a un sector de la vanguardia soviética cuya figura emblemática es Dziga Vertov. Lejos de la experimentación abstracta que buscaba ansiosamente el "film absoluto", por un lado, y de la representación naturalista del drama burgues fotografiado del cine más comercial, por otro, Moholy-Nagy, como Vertov, se mueve en un terreno lleno de enormes expectativas que, desgraciadamente, no llegó a tener un gran desarrollo. En "Malerei, Photographie, Film.", escribe:

"La cámara como instrumento técnico y factor productivo extremadamente importante de la creación cinematográfica, copia los objetos del mundo externo de una manera que es "verdadero como la naturaleza". No podemos, evidentemente, ignorar este hecho pero, sin embargo, no habíamos tenido también en cuenta, con el resultado que los otros elementos esenciales de la creación cinematográfica no han sido suficientemente perfeccionados: las tensiones formales, las penetraciones, la relación claro-oscuro, el movimiento, el tiempo. Habíamos perseguido la posibilidad de usar los elementos objetivos de

manera clamorosamente *filmica*, permaneciendo por lo demás anclados en la reproducción de representaciones naturalistas y teatrales." (90)

Una de las primeras muestras del pensamiento de Moholy-Nagy sobre la imagen cinematográfica la encontramos en el guión para "Dinámica de la gran ciudad", proyecto de film de 1925 en la línea de las "sinfonías" urbanas cinematográficas que se realizaron por aquellos años ("Berlín, sinfonía de una ciudad" (1927) de Ruttmann, "El hombre de la cámara" (1929) de Vertov, etc.). En la presentación de este guión Moholy-Nagy insiste en que se trata de un film en que lo fundamental no es el argumento, la historia que se cuenta, porque tal historia no existe. "Dinámica..." es solo imagen en movimiento con todo lo que ello lleva consigo.

"La película "Dinámica de la gran ciudad" no pretende enseñar, ni moralizar, ni narrar; quisiera producir un efecto visual, solo visual. Los elementos visuales no están aquí necesariamente unidos entre sí con lógica; pese a ello se funden por sus relaciones fotovisuales, formando una relación viva de acontecimientos en el tiempo y en el espacio que integran al espectador de manera activa en la dinámica de la ciudad." (91)

Pero el soporte de estas imágenes "específicamente" cinematográficas ya no son las formas puras y abstractas de los films experimentales del grupo berlinés sino las propias imágenes de la metrópolis tomadas aquí en su más puro sentido visual. El ritmo de la ciudad convertido en espectáculo.

La mirada de Moholy-Nagy tiene su última expresión en "Vision in motion". El final de su trayectoria reflexiva acerca de la "nueva visión" tenía que terminar necesariamente en la constatación de que la mirada moderna es la mirada "en movimiento". Y esa mirada, expresada y potenciada a través de la cámara produce una nueva manera de entender y experimentar el espacio característica de la modernidad:

"La nueva experiencia del espacio.

Por medio de la fotografía, y aún más por medio del film, podemos participar de una nueva experiencia del espacio.

Con su auxilio, y con la de la nueva escuela de arquitectos, hemos agrandado y sublimado nuestra visión y nuestra valoración del espacio y adquirido una nueva cultura espacial. Gracias al fotógrafo la humanidad puede ver, con ojos nuevos, el ambiente en que vive y su propia existencia."
(92)

2.13.- Eisenstein.-

Un cineasta, alguien que crea con el medio cinematográfico un mundo autónomo, con sus propias leyes, capaz de evocar la realidad hasta convertir esa evocación en algo más fuerte que la realidad misma; trabaja con una serie de elementos, de herramientas expresivas que, sujetas a unos códigos y reglas determinados, van configurando todo el complejo entramado que dará lugar a la ficción que se pretende construir.

Una de las herramientas más importantes, (y al mismo tiempo, más difíciles de controlar), que el cine utiliza para dar sentido a estas ficciones, es el espacio. Y, más concretamente, el uso que se hace de ese espacio, convertido así, en un elemento expresivo más, junto con la fotografía, la luz, la interpretación, etc.

Serguei Mijailovich Eisenstein es más que un cineasta en el sentido estricto de la palabra. Es un personaje enciclopédico que hace cine y escribe sobre el arte en general a través de una mirada radicalmente cinematográfica. En este apartado vamos a tratar de analizar su concepción del espacio, sobre todo, a través de sus escritos, algunos de los cuales contienen estimulantes sugerencias sobre el espacio arquitectónico.

La enorme importancia que tienen los trabajos teóricos de Eisenstein en lo que al tema de esta tesis concierne, es un tipo

de operación crítica especialmente significativa. Se trata, en una primera aproximación, de aplicar una determinada mirada a la observación de todos los campos de la creación artística y obtener de ella una comprensión nueva, diferente y extraordinariamente estimulante de las obras y realizaciones objeto de aquella especial mirada; que es, en definitiva, la mirada afilada de un cineasta integral.

El espacio arquitectónico es, quizás por su notoria y aplastante inmovilidad física, objetiva, quién menos podría ser considerado objeto de estudio por un hombre que trabaja fundamentalmente con el movimiento. Y, sin embargo, la arquitectura despierta en el cineasta soviético los más apasionados comentarios e interpretaciones. (93)

"Mis experiencias como arquitecto-proyectista y como escenógrafo teatral no fueron muy prolongadas.

Pero duraron lo suficiente como para captar un rasgo -importantísimo- del proceso de la "creación" de las construcciones en volumen-espacio.

No en vano se califica a la arquitectura de "música congelada" (*Gefrorene Musik*, Goethe)." (94)

Su preocupación por el problema del espacio en la historia del arte en general, viene reflejada en gran cantidad de sus numerosos escritos. Sus aportaciones teóricas y su interés por la dinámica de las formas desencadenada por el lenguaje cinematográfico, tanto por la propia imagen en movimiento como

por el montaje en sí, hacen de Eisenstein un personaje de mirada casi obsesiva. Sus lecturas de muchas páginas de la historia de la literatura y el arte, adquieren la complejidad que separa al simple interprete del creador apasionado que convierte la propia operación crítica en un proceso de creación más.

El motor de esta operación crítica desarrollada por Eisenstein, está en la transformación, en el movimiento de la obra de arte en cuestión, hacia otra cosa. Transformar el objeto desencadenando todas las tensiones formales aprisionadas en su interior mediante la "voladura" de la estructura, del sistema de relaciones que las mantenían rigidamente unidas entre sí. Esta "explosión" tiene como origen, según Eisenstein, el proceso de transmutación de la realidad que conocemos como éxtasis, que lleva a las formas a "salirse de sí mismas" provocando la disolución de sus estructuras figurativas.

El método de Eisenstein rescata la obra analizada de la inmovilidad y la parálisis a la que, frecuentemente, la somete el crítico, para convertirla en algo lleno de vitalidad. El método de Eisenstein no consiste en hacer la autopsia al cadáver sino en excitar y estimular al que se nos presenta dormido.

Veamos primero las razones del interés de Eisenstein por algo, en principio tan alejado de las preocupaciones de las vanguardias históricas como es el tema del éxtasis, que, como se ha dicho, es el motor desencadenante de su singular operación crítica.. En

varios de sus escritos las referencias a este tema son abundantes.

"Todos los diccionarios etimológicos lo definen del mismo modo y en la única interpretación posible: éx-stasis "de estado" o, más explícitamente: "exaltación", "salirse de sí mismo", "salir de la relación común de su estado". Esta definición abarca todos los tipos de estado extático, en el cual el religioso no es más que un islote específico en medio de un proceloso mar, que abarca igualmente la histeria, el orgasmo y otra serie de fenómenos." (95)

El estado de éxtasis supone para Eisenstein la representación extrema del proceso creativo. Y cómo conseguir ese estado es, también, objeto de su interés: los Ejercicios Espirituales de S. Ignacio de Loyola y el método de interpretación actoral de Stanislavski, suponen dos técnicas, muy próximas en sus fundamentos aunque distantes en sus manifestaciones externas, de ese "salirse de sí mismo" que define el fenómeno del éxtasis. (96)

El procedimiento seguido por S. Ignacio responde perfectamente a las técnicas de intervención de Eisenstein, no solo en sus trabajos críticos, como los que comentaremos, sino también en su propia obra cinematográfica. Hablando de los métodos en los que se basan los Ejercicios Espirituales, dice Eisenstein:

"Al leer las "recetas" e instrucciones de psicotécnica, desarrolladas en forma tan detallada ya en el siglo XVI, asombra, antes que nada, cuán lógicamente se concibe en ellas lo fundamental.

Y justamente el hecho de que el sufrimiento mismo así concebido, no pueda reanimarse "a la fuerza".

Para que aparezca por sí mismo y en forma natural, es necesario reunir una cantidad suficiente de

fenómenos y circunstancias concomitantes, de cuya confrontación surge espontáneamente el sentimiento deseado.

Así, de la confrontación de circunstancias conocidas y accesibles creadas voluntariamente, puede brotar el sufrimiento involuntario y natural, que debía provocarse." (97)

Para Eisenstein es fundamental en el método de S. Ignacio el hecho del conflicto, del choque (tan unido a la obra del cineasta) entre procesos voluntariamente desencadenados para producir un determinado estado, "involuntario", que haga al individuo salirse de sí. Una compleja operación de transformación profunda de la "realidad" provocada por la adopción de determinadas técnicas de intervención.

El otro extremo de semejante proceso consiste en la utilización de ayudas externas, no interiores al mundo personal del individuo como en el caso de los Ejercicios, para provocar tales alteraciones. Estas opciones se concretan, obviamente, en el mundo de la droga: desde las visiones monstruosas que, convertidas en piedra, rematan gran parte de la arquitectura azteca, (probablemente producto de alucinaciones derivadas de la ingestión del peyote), hasta las fantasías, sueños y pesadillas de opiómanos ilustres del XIX como De Quincy, Coleridge o Edgar Allan Poe. Y no deja de ser significativo que todo este mundo quimérico, fantástico, producido por la droga tenga como soporte visual la arquitectura. Tal vez sea porque perteneciendo las formas arquitectónicas al "sistema de objetos más estables de la naturaleza organizada por el hombre" (Eisenstein), la alteración

de sus elementos, la ruptura de sus relaciones formales, origina la máxima sensación de subversión del mundo real.

Eisenstein se refiere concretamente a De Quincy quién, en sus "Confesiones de un comedor de opio inglés", apunta estados de exaltación próximos al éxtasis, que tienen una fuerte carga arquitectónica. Aunque más adelante hablaremos en extensión sobre los grabados de Piranesi, (objeto del artículo central de Eisenstein para nuestro tema del Espacio Imaginario), voy a reseñar la cita de De Quincy a propósito de las "Carceri" piranesianas como muestra de las extraordinarias visiones provocadas por el opio sobre unas imágenes arquitectónicas, ya de por sí, en "estado de éxtasis".

"Un día en que yo estaba mirando las "Antigüedades de Roma" de Piranesi en compañía de Coleridge, éste me describió una serie de grabados de este artista titulada los "Sueños", en donde pintaba sus propias visiones durante el delirio producido por la fiebre. Algunos de estos grabados (los describo basándome únicamente en el recuerdo de lo que me contó Coleridge) representan unos amplios vestíbulos góticos; formidables artefactos o máquinas: ruedas, cables, catapultas, etc., dan testimonio en ellos de un enorme poder puesto en marcha o de una enorme resistencia superada. Se ve una escalera, que se eleva a lo largo de una muralla, y a Piranesi subiendo a tientas sus peldaños. Un poco más arriba, la escalera se acaba de pronto, sin barandilla alguna y sin ofrecer más salida que la de caer al abismo. Sea lo que fuere del infortunado Piranesi, se supone que, de una manera o de otra, sus fatigas terminan ahí. Pero alzánd los ojos y veréis una segunda escalera, situada aún más arriba, sobre la que encontramos de nuevo a Piranesi, esta vez de pie en el borde extremo del abismo. Levantad la vista una vez más y vislumbrares una serie de peldaños aún más vertiginosos y, encima de estos, al delirante Piranesi prosiguiendo su ambiciosa escalada; y así sucesivamente, hasta que esas escaleras infinitas

y ese desesperado Piranesi se pierden juntos entre las tinieblas de las regiones superiores. Con esa misma capacidad de ilimitado desarrollo crecía la arquitectura de mis sueños, multiplicándose hasta el infinito..." (98)

Como apunta Yourcenar, este bello texto cabalga entre la "fidelidad al espíritu de la obra de Piranesi, y... su extraordinaria infidelidad a la letra" (99), ya que ni las "Carceri" nunca se llamaron "Sueños", ni en las dieciocho planchas que componen la serie es posible encontrar esa escalera obsesiva en continua ascensión.

"En efecto, las "Prisiones" pertenecen a ese tipo de obras semi-hipnóticas en las que se diría que, entre dos ojeadas, los personajes se han movido, desaparecido o surgido, y que los mismos lugares han cambiado misteriosamente. Las "Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi" han suscitado así, en el autor de "Christabel" o en el de "Suspiria de Profundis", la imagen de una escalera simbólica y de un simbólico Piranesi, más verdaderos que los auténticos emblemas de su propia ascensión o de su propio vértigo. De este modo se engendran vos a otros los sueños de los hombres." (100)

La arquitectura soñada toma todas las características del Espacio Imaginario al concretarse en algo que no para de transformarse, que cambia constantemente en un vertiginoso proceso que atenta a las reglas más elementales de la experiencia que tenemos del espacio arquitectónico. Podría decirse que la arquitectura soñada es la expresión extrema del Espacio Imaginario. (101)

Ya vimos en el primer capítulo el especial interés de Eisenstein por las secuencias espaciales de la Acrópolis tal y como habían sido descritas por Choisy en su "Historia de la Arquitectura". La

lectura del espacio arquitectónico desde una óptica cinematográfica llevaba al director soviético a convertir la experiencia de la arquitectura, el recorrido, el desplazamiento dentro y alrededor de ella, en una secuencia cinematográfica, por un lado, y a la manera de componer, de construir distintos aspectos, distintas visiones o imágenes a lo largo de esos recorridos, un precedente claro de los procedimientos del montaje cinematográfico, por otro.

Lo que ahora plantea Eisenstein es una operación crítica mucho más compleja que aquellas similitudes entre los procedimientos de composición de la arquitectura y el lenguaje cinematográfico. Si antes asistíamos a una lectura "pasiva" de los hechos arquitectónicos a la luz de una mirada fundamentalmente dinámica, buscando parentescos y aproximaciones entre dos formas artísticas como la arquitectura y el cine, ahora nos encontramos, a través del método de "transfiguración extática" en una lectura que transforma violentamente las formas analizadas. Tal operación requiere, obviamente, una serie de condiciones que deben encontrarse contenidas, ("reprimidas" casi), dentro de la obra analizada.

Donde primero encontramos una aproximación a esta forma de análisis, (que luego veremos con mayor precisión), es en un artículo de 1941 sobre El Greco (102). Lo que atrae a Eisenstein del trabajo del pintor es esa especie de permanente transfiguración de sus cuadros como exponente de un estado

interior exaltado, fuera de sí, que provoca la transformación de la realidad objetiva, inmutable, sobre la que el artista trabaja, en un universo de formas diferente, alterado, donde se han roto las ataduras que ligaban las formas y los objetos dentro del espacio físico real presentándose ahora sujetos a un nuevo orden, cuya única existencia reside en la propia obra de arte, o bien disolviéndose en un caos consciente.

El objeto del análisis de Eisenstein son dos cuadros de El Greco, dos paisajes: "Plano y vista de Toledo" y "Toledo desde el puente de Alcántara" junto con la variante "Vista de Toledo desde el puente". La particularidad que despiertan estas pinturas en el cineasta está en la manipulación que hace El Greco del paisaje de Toledo alterándolo según unos criterios que el pintor justifica:

"Me he visto obligado a hacer el Hospital de Don Juan Tavera pequeño como una maqueta, porque no solo hubiera cubierto la Puerta de Bisagra, sino que su cúpula se habría elevado por encima de la ciudad. Así ubicado, como una pequeña maqueta, y dado vuelta- pues prefiero mostrar la fachada principal y no la de atrás- se verá además sobre el plano, que el Hospital está colocado en proporción a la ciudad". (103)

El Greco realiza en este cuadro una serie de modificaciones sobre el paisaje real en función de la nueva realidad, con sus leyes y exigencias propias, de la obra artística. Para evitar que el volumen del Hospital ocultara la Puerta de Bisagra se reduce su tamaño hasta convertirlo en una maqueta de sí mismo, y, además, se le da la vuelta para mostrar su fachada más significativa, y, finalmente, gracias a la elevación del punto de vista, del

horizonte en definitiva, El Greco consigue mantener la ilusión de mostrar el verdadero edificio del Hospital y no una maqueta. Y aquí Risenstein aplica su ojo interesado:

"Esta vista de Toledo no es posible desde ningún punto real de observación en el espacio. Esta vista es un complejo de montaje, una imagen de montaje reunida, donde entran objetos tomados separadamente que, en la realidad, se ocultan unos a otros o que, ante el ángulo de "toma" dado, presentan al espectador su parte posterior". (104)

Esta violencia sobre las formas de la realidad según las exigencias del propio proceso de creación es un primer paso para la posterior transformación "extática" que al principio se ha apuntado. El cuadro descrito queda, pues, como un conjunto de fragmentos tomados de la realidad visible del paisaje de Toledo, resituados en un nuevo orden, en un nuevo sistema de relaciones.

"... el cuadro está compuesto de motivos tomados por separado y de elementos reunidos en una combinación libre de orden tal que no pueden ser observados desde ningún punto único; pero se trata de una "construcción" que responde plenamente a las exigencias internas de la estructura con que se regía El Greco". (105)

Esta fragmentación de la realidad, multiplicando los puntos de vista y recomponiendo posteriormente las imágenes obtenidas (procedimiento que las vanguardias del XIX llevarán a la exasperación), tiene en la obra de El Greco otra interesante aplicación: sus "figuras recortadas" (106). Una práctica habitual en la obra del pintor es la repetición continuada de temas y personajes en distintos cuadros, pero no como variaciones sino, prácticamente, como auténticas reproducciones. Dada la formación

de El Greco como pintor de iconos convierte esta práctica en algo característico en un pintor bizantino, a diferencia de la manera de hacer de un pintor occidental. Lo que aquí interesa destacar es otra especial forma de trabajar con los elementos de la realidad objetiva: si en el caso de los paisajes de Toledo teníamos la libertad de alterar la posición y tamaño de los objetos, aquí partimos del hecho de "trasladar" los fragmentos de una obra a otra:

"Se diría que a El Greco le falta inventiva. Es un gran copista. No solo toma las composiciones de otros artistas, y reproduce las suyas, sino que transporta también sus figuras de un cuadro al otro. A los personajes así transportados de uno a otro cuadro, los hemos llamado "figuras recortadas" de El Greco. Aplica un método análogo al de un niño que recorta figuras para reunir las de otra manera y hacer una imagen nueva. El niño no puede modificar las posiciones de las figuras: cabeza, brazos y piernas quedan dispuestas del mismo modo. El Greco hace como el niño: las transporta sin cambiarles nada, y no les da el papel conveniente en la nueva composición... parece descuidar eso..." (107).

El resultado de esta operación da unos cuadros en los que la composición está fuertemente violentada, los personajes, las figuras se presentan fuera de sitio, desarticuladas, sin relación coherente con el conjunto. Esta lectura de la obra de El Greco lo sitúa en una órbita de preocupaciones formales y de método extraordinariamente próximas a las vanguardias históricas, (el caso de Moholy-Nagy y su fotomontajes con el tema de las repeticiones, de las series, por recordar algo que se ha comentado antes). La ruptura del sistema de relaciones continuo del espacio de la perspectiva renacentista que en la construcción

de estos "collages" se apunta, va a tener una expresión más contundente aún en la alteración de la pirámide visual característica de aquel sistema de representación del espacio.

La operación consiste en romper la continuidad de la pirámide o como visual perspectiva acelerando el efecto de profundidad mediante saltos bruscos en la escala decreciente que nos daba la perspectiva clásica. Eisenstein hace corresponder esta mirada a saltos, esta fragmentación de la continuidad visual, con el efecto producido cuando se filma con un objetivo gran angular como es el de 28 mm. de distancia focal. Un objetivo de estas características tiene la propiedad de "estirar" la profundidad del espacio, acelerando el movimiento en esa dirección, aumentando el contraste de tamaños entre los objetos y las figuras situadas en primer término y aquellas que están más al fondo, creando la sensación de que el espacio es mucho más profundo de lo que en realidad es. Como dice el mismo Eisenstein, se trata de un objetivo "capaz de crear un conflicto entre el objeto y su apariencia (del mismo modo que el ralenti y la cámara rápida crean un conflicto entre el proceso y el tiempo de su duración)." (108).

Esta alteración de las relaciones habituales que el ojo está acostumbrado a establecer en el espacio que le rodea, que "no surge directamente de la experiencia óptica", es asimilada por Eisenstein a las visiones provocadas en los estados de éxtasis, y, por tanto, se hace corresponder lo que el ojo ve en una

situación semejante (incluyendo aquellos provocados por la ingestión de narcóticos), con la visión que produce un objetivo gran angular. Tanto en "Cristo en el Jardín de los Olivos" como en "El amor divino y el amor terreno", Eisenstein nos habla del potencial expresivo de lo que él denomina "perspectiva extática":

"Pienso que precisamente de aquí surge el insuperable efecto de "atracción" que siente hacia el cuadro todo aquel que lo ve frente a sí. La perspectiva extática le arrastrará hacia dentro del lienzo. Lo seguido de las bruscas reducciones comienza a percibirse como si el espacio fuera "devorado", lo que a su vez se interpreta como la situación más común para ello: ¡cuanto más se "devora" el espacio más rápido corremos o volamos!" (109).

De todo lo anterior y antes de pasar al artículo sobre Piranesi conviene establecer aquellos aspectos de la lectura que Eisenstein hace de El Greco por cuanto suponen el punto de arranque de la imaginativa operación crítica que va a desarrollar en el análisis de los grabados piranesianos.

1. Alteración de las relaciones y proporciones de los objetos y elementos tomados de la realidad al incorporarlos a la pintura.
2. Fragmentación de la realidad y posterior recomposición en un nuevo sistema de relaciones.
3. Utilización de los fragmentos sin alterarlos, como piezas rígidas (figuras recortadas), con lo que se violentan deliberadamente las nuevas composiciones.

y 4. Alteración del espacio perspectivo acelerando, rompiendo la continuidad de la pirámide visual. Asimilación de este procedimiento al uso de objetivos gran angular.

Tafuri, en un comentario previo al artículo de Eisenstein: "Piranesi o la fluidez de las formas" (1946-47), punto central de nuestra atención en lo que respecta a la interpretación de la arquitectura hecha por este cineasta, se interesa fundamentalmente por "el tipo de operación que Eisenstein realiza analizando un cuadro como la "Vista y plano de la ciudad de Toledo" (1604-1614) o descomponiendo y recomponiendo las "Carceri" de Piranesi". (110). Esta manera de actuar sobre la obra ("La crítica sobre la obra se convierte en operación sobre la propia obra") (111), tenía ya antecedentes en las preocupaciones del teórico italiano en lo que llamaba "crítica operativa":

"Por crítica operativa se entiende comunmente un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la "proyección" de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa". (112)

La operación realizada por Eisenstein sobre la obra de Piranesi responde perfectamente a este tipo de crítica en la que la propia actividad se convierte en acción "poética" sobre la obra analizada, de tal manera que sometida a esa "proyección" la obra cambia su destino. Como añade Tafuri:

"...ello es posible solamente si existen afinidades entre el contexto de la obra y el lenguaje del crítico: en nuestro caso de un crítico particularmente interesado en leer dinámicamente la manera de organizarse de las formas de Piranesi". (113)

En el mencionado artículo, Eisenstein aplica su especial mirada sobre el grabado de Piranesi titulado "Carcel oscura", que forma parte de la serie "Opere varie di Archittetura". Como ya se ha dicho la operación consiste en desencadenar sobre el grabado lo que él llama "método de extatización".

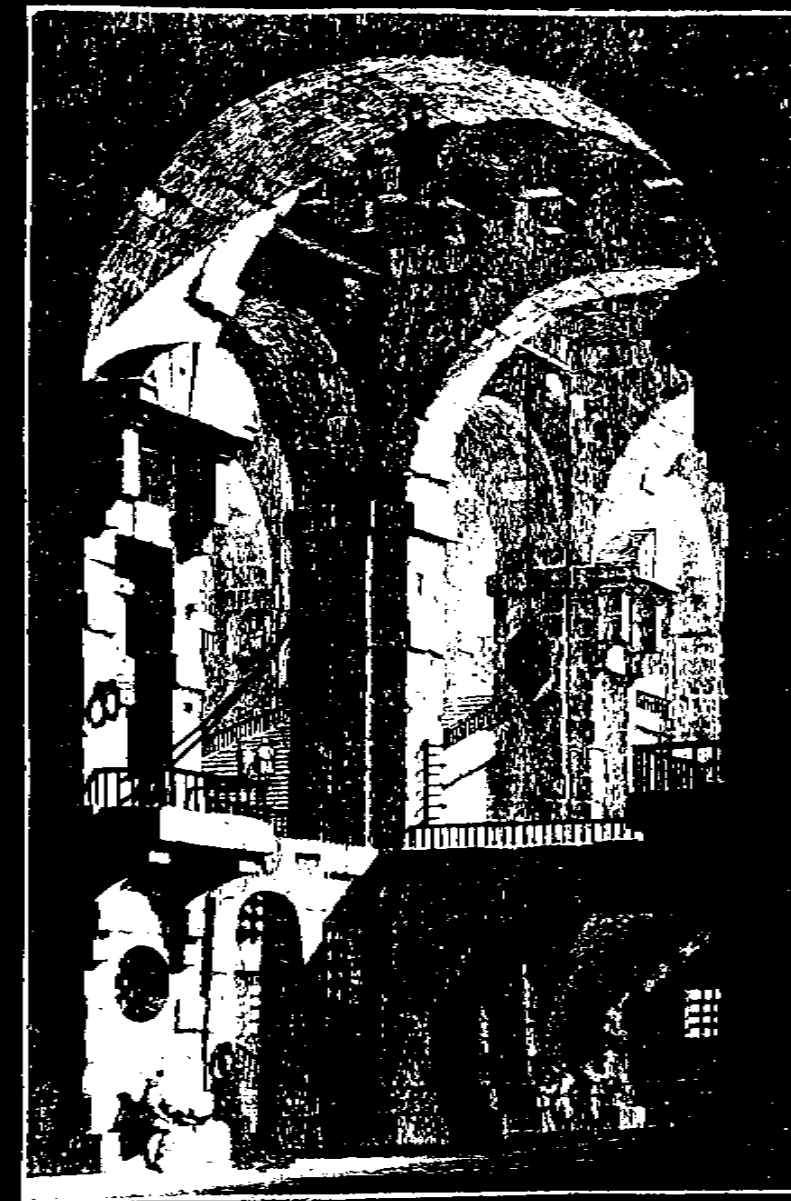
Hemos visto al principio como los procesos conducidos por estados de éxtasis interesaban a Eisenstein particularmente por su capacidad de alteración de los elementos que conforman la realidad y su relación con esa realidad. Vamos a ver ahora una aplicación de ese método, mucho más radicalmente que en el caso del Greco, en la que el cineasta, para evitar el peligroso salto en el vacío de la especulación más arbitraria a la que podría dar lugar un procedimiento, en principio tan impreciso, se apoya en dos estados límites de un posible proceso de transformación. Este proceso, esta secuencia que conduce de un estado de las formas visibles a otra, arranca del aguafuerte antes mencionado: "Carcel oscura" (1743).

"...este aguafuerte me parece de pronto anodino, escasamente poético.

No extático...

Y he aquí que al mirarlo y al pasar mentalmente revista a los medios del método de "extatización", los aplico voluntariamente a este aguafuerte.

Las "Carceri" de Piranesi: como cuenta Eisenstein la formación de un espacio imaginario. Arriba: "Carcel oscura" (1743) y dibujo de Eisenstein. Abajo: las dos versiones de la plancha XIV de las "Carceri".



Me pregunto que sería de él si se le insuflara el éxtasis, si se le obligara a salir de sí mismo". (114)

Eisenstein, como el mismo confiesa, contempla este grabado teniendo fresca la impresión que le causaron las planchas tardías de las "Carceri" fechadas en 1745 y 1760. Tenemos, pues, los dos extremos de la transformación. Para aplicar su método primero describe formalmente los elementos que componen el primer grabado. (115)

La "violencia extática" eisensteniana que nos permitirá pasar de un grabado a otro, desarrolla, los pasos siguientes:

1. El gran arco A que enmarca el primer aguafuerte "estalla" para dejar, a los dos segundos, sin ese sólido límite.

2. El gran arco de piedra superior "volará más allá de los límites del grabado". En lugar de esa frontera semicircular aparece, en los segundos, un límite poligonal. Además, se transforma la piedra original del gran arco, en la madera de las estructuras que le sustituyen. El cambio no solo se ha producido en la forma sino también en el material.

3. El espacio contenido entre las pilastras a1 y a2 "explotará", asimismo, más allá de sus límites rompiendo el formato del primer aguafuerte y haciendo "saltar" de aquel formato vertical al horizontal de los dos últimos. A su vez, las pilastras a1 y a2 "irrumperán" en el interior del grabado.

4. También los arcos B y B1 estarán sometidos a la "tendencia explosiva" que ha desbecho los arcos A y C, pero, en este caso, la transformación se producirá de distinta manera: " en el interior de su forma, es decir, aún conservando la "idea" de un arco se transformarán en oposición de carácter" (116). Es decir, el cambio que transforma un arco de medio punto en un arco ojival. Incluso el cambio que va de un arco simple, en el primer grabado, a un arco doble, en los segundos.

5. La transformación "extática" de la escalera es más espectacular aún: semiloculta en un principio, E, arrastrará en su "explosión" a la pilastra al que impedía su desarrollo. Pero no solo empujando en la misma dirección de E, "sino con el relámpago de un triple zigzag -E, E1 y E2- y tan adelante como sea posible. Y este "máximo posible" será un salto más allá de los márgenes del grabado."

6. El suelo tan evidente al principio, se "hundirá" fuera de la propia imagen.

7. Elementos sueltos participan del "torbellino": la estructura de los muros pierde su regularidad, el hueco redondo pivotará sobre su plano y se transformara en un hueco rectangular, cuerdas y poleas serán lanzadas desde la línea central a puntos distantes del espacio.

De algunas transformaciones más da cuenta Eisenstein pero hemos reflejado aquí lo más notable de la operación llevada a cabo.

El Espacio Imaginario se mueve aquí, de nuevo, entre dos polos, ahora, entre dos estadios del desarrollo de una poderosa fuerza "extática" que une esos dos episodios de la obra de Piranesi. Pero el Espacio Imaginario no podía detenerse ahí y la lucidez extraordinaria de Eisenstein continua su transformación incluso "más allá" de los grabados, trazando un mapa de ese espacio que acaba, inevitablemente, en la mirada moderna de las vanguardias históricas.

"¿Es posible ir todavía más allá?

...

En la "Cárcel oscura" se ha mantenido el aspecto figurativo de los objetos, en tanto que se han "dispersado" los medios de representación, los medios expresivos, ya que la línea se subdivide en una cascada de trazos menudos; dulcificada por la luz, la densidad de la forma se difunde en el espacio y la precisión de los planos es absorbida en los fluidos contornos de la forma.

En las "Invenzioni capricciosi", con estos mismos medios de expresión (de una densidad un tanto mayor, hay que reconocerlo) se "disuelve" igualmente la figuración de los objetos.

Para ser más exactos se disuelven los objetos como elementos físicos de la representación.

Pero no por ello ha cambiado la materialidad figurativa "pétrea".

La bóveda de piedra se transforma en anguloso armazón de madera, pero la "figuración material" de ambas permanece intacta.

Se trata de bóvedas de piedra reales "en sí mismas", de vigas de madera realistas "en sí".
(117)

Después de este vendaval transformador solo queda el paso decisivo que desembocará en la mirada de la modernidad, la culminación de este vertiginoso e imparable Espacio Imaginario desencadenado por Eisenstein.

"Ahora es fácil ver cuál será (o sería) el paso siguiente.

Lo que debe explotar... es la figuración de los objetos." (118)

Se completa así la progresiva disolución del espacio que habíamos visto desde el principio y que el "viaje" de Eisenstein a través de Piranesi recoge con extraordinaria claridad.

"La piedra ya no es una piedra, sino un sistema de intersecciones de ángulos y de superficies; la base geométrica de sus formas ha hecho explosión en el juego complejo de éstas.

De los perfiles semicirculares de las bóvedas y de los arcos surgen los semicírculos trazados por el compás de sus estructuras.

Los pilares complejos se descomponen en cubos y cilindros primarios, a partir de cuya interdependencia se construye la apariencia figurativa de los elementos arquitectónicos y naturales.

El juego del claroscuro -el choque entre los salientes iluminados y los abismos de oscuridad- se convierte en juego de manchas autónomas, no de luz y sombra, sino de colores sombríos y claros, francamente aplicados..." (119)

Despunta por el horizonte Cézanne y, tras él, la mirada tumultuosa de las vanguardias.

La lúcida mirada de Eisenstein ha recorrido, removiendo con extraordinaria inteligencia los emocionantes fragmentos de Piranesi, toda la peripecia de la transformación del universo visual producida por la aventura de la modernidad.

3. - ARQUITECTOS IMAGINARIOS.

3.- ARQUITECTOS IMAGINARIOS.

3.0.- Introducción.

Desde los objetivos de esta tesis, la arquitectura mostrada por el cine, la escenografía, ya sea construida expresamente en estudio o sea "natural", o por utilizar términos más actualizados, la "arquitectura fílmica" (1), presenta un interés relativo. Si en los capítulos anteriores se ha intentado desbrozar los conceptos que llevan a la consideración del espacio arquitectónico "más allá" de una comprensión estática y, por tanto y en cierta medida, abstracta, del mismo, es consecuente que cuando abordemos el que nos presenta el cine intentemos analizar los problemas espaciales que plantea superando el estudio de las apariencias más o menos exóticas a que nos tiene acostumbrados la escenografía cinematográfica.

En primer lugar hay que definir cual va a ser la materia de estudio, en lo que al espacio arquitectónico mostrado por el cine se refiere. Para ello es indispensable partir de una consideración elemental: el espacio en el cine se "produce" a través de la imagen y no por las arquitecturas que en la imagen

puedan mostrarse. Para ser más explícito: el Espacio Imaginario que el cine consagra se construye, en primera instancia, a través de las diferentes estrategias que puedan adoptarse para construir esa imagen, y la escenografía, las "arquitecturas fílmicas" que puedan aparecer no hacen más que legitimar, hacer verosímil la acción dramática que se muestra.

Las construcciones físicas que el cine muestra, (ya sean reales, aprovechando la arquitectura construida para poner en pie las ficciones, o falsas, es decir, incompletas, mutiladas, desde una consideración estrictamente arquitectónica), tienen para nosotros un valor determinado más por "cómo" esas arquitecturas son mostradas que por su propio valor como tales. La realidad, la experiencia de la arquitectura es insustituible. La arquitectura es un hecho "pesante", sólido, su comprensión no puede venir más que en el acto de zambullirse físicamente dentro de ella, poniendo en actividad todo los sistemas perceptivos del individuo. La imagen de la arquitectura, y, sobre todo, la imagen en movimiento, nos da una manera, especialmente significativa, de experimentar el espacio, pero por alusión, por representación de una realidad -la de "habitar"- cuyo verdadero y profundo sentido solo se consigue viviendola.

Como también hemos visto en los capítulos anteriores, la imagen del espacio arquitectónico ha sido históricamente un poderoso

motor de producción de arquitecturas, (sobre todo en occidente, donde la iconicidad espacial ha sido un factor determinante en la evolución de las formas constructivas). Pero lo que nos interesa de esa imagen no es tanto la "aproximación" a la arquitectura, y por tanto, cómo, a través de la imagen, podemos evocar o soñar posibles experiencias espaciales, sino algo profundamente más atractivo: la capacidad de la imagen en movimiento, de su lenguaje, de producir un espacio específico que es la expresión más viva del Espacio Imaginario que hemos venido estudiando. El lenguaje cinematográfico pues, construye su propio espacio, basado, por supuesto, en las apariencias de la realidad, (no solo de la arquitectura sino también de las personas y los objetos), pero que no se agota en esa simple "reproducción" sino que va más allá, erigiendo una estructura que formal y conceptualmente es lo más próximo a la "imagen mental" que recogía los múltiples aspectos del Espacio Imaginario de la arquitectura.

Por todo ello no pondremos ningún interés en diseccionar el batiburrillo de estilos históricos que el cine, fundamentalmente el cine de Hollywood, nos ha ido suministrando con mayor o menor rigor documental. (Las arquitecturas especialmente diseñadas para el cine han sido, generalmente, de una pobreza, desde el punto de vista arquitectónico, realmente notable). Insistimos, pues, en el hecho de hacer patentes las conexiones entre arquitectura y cine

a través de sus propias especificidades, y ese eslabón que las une estrechamente no es otro que nuestro Espacio Imaginario.

Es cierto que elementos muy significativos de la arquitectura construida expresamente para el cine, como las escaleras, los pasillos, las calles, tienen una valoración dramática, psicológica muy concreta, que son elementos de la escenografía que juegan un papel tanto o, a veces, más importante que el de los actores, pero, para nuestro estudio, tiene mucho mayor interés explorar, descubrir esa "producción" de arquitectura, de espacio arquitectónico, en la propia construcción de la realidad espacial, visual, que los cineastas realizan. Si Eisenstein realiza en su "Piranesi" el acto creativo de convertir los grabados del arquitecto italiano en una fascinante secuencia cinematográfica, permitásenos intentar escudriñar en la obra de algunos cineastas para transformarla en piezas de arquitectura. Ciertos films son, como se intentará demostrar, auténticas construcciones imaginarias y la sabiduría espacial que transmiten convierten a sus autores en verdaderos arquitectos imaginarios.

Antes de entrar en el análisis de los films vamos a establecer los criterios básicos que deben conducirlo.

Arquitectos y cineastas trabajan sobre un mismo material, el espacio, pero sus actitudes, sus objetivos, son diferentes, o por

lo menos, aparentemente distintos. Para el arquitecto la organización y la producción de espacios es fruto de una demanda, que puede ser expresada por unas funciones, unas necesidades más o menos precisas, pero el requerimiento, la exigencia de definir unas formas y su materialización están en la base de su actividad. Para el cineasta la exigencia no reside, en última instancia, en organizar, en producir y construir espacios habitables, representativos, etc. sino en construir representaciones, imágenes, en las que el soporte espacial es de enorme importancia.

Evidentemente no siempre es así, no siempre el cineasta manifiesta interés por los problemas espaciales que el film plantea necesariamente:

"Hay que reconocer que la gran mayoría de los directores de cine no utilizan con mucha originalidad los medios artísticos que están a su disposición. En vez de producir obras de arte le cuentan anécdotas al público. Ellos, al igual que sus patrones y sus auditorios, no están interesados en la forma, sino en el contenido."
(2).

El peso de la anécdota, de la peripecia, suele arrastrar a la mayoría de los cineastas en la ignorancia de que, uno de los elementos de mayor importancia para una mejor expresión de la propia aventura de la acción, está en la utilización de los

recursos plásticos que la imagen en movimiento ofrece y, no el menos importante, es el del espacio.

Si el Espacio Imaginario lo hemos definido como algo efímero que surge a través de la experiencia, de la vivencia del espacio construido, podríamos decir que "arquitectura imaginaria" (en definitiva, los films) es la imagen de la producción de ese Espacio Imaginario. Habría que añadir una particularidad con respecto a la producción de espacios físicos, una muy fuerte componente "funcional" en el caso de la arquitectura imaginaria, respecto de la real, que hace que aquella surja de una concretísima utilización del espacio construido que supone la peripecia dramática, mientras que la arquitectura real se mueve siempre en un terreno de mucha mayor indeterminación y ambigüedad funcional.

El film considerado de esta manera, como una pieza de "arquitectura imaginaria", debe ser analizado en dos fases consecutivas: en primer lugar poniendo de manifiesto cuales son los elementos básicos que producen el espacio en el cine, y, posteriormente, cómo ese Espacio Imaginario básico se organiza, se encadena con otros para formar todo un sistema, toda una estructura espacial que constituye el "edificio imaginario" que es el film desde nuestro análisis.

Los elementos básicos, es decir, aquellos factores que determinan las características específicas del Espacio Imaginario en el cine son, fundamentalmente, cuatro:

1. El soporte espacial (decorados, escenografías, arquitecturas reales registradas por la cámara).

2. La posición y actitud (estática o en movimiento) de la cámara, es decir, del punto de vista sobre el espacio registrado.

3. El movimiento dentro del espacio de personajes y objetos, que, en su exploración de la pirámide visual, hacen que se "exprese" el Espacio Imaginario. La puesta en escena, por utilizar una expresión generalmente aceptada.

y 4. La iluminación.

La escenografía por si sola, y para nuestro estudio, tiene una importancia secundaria, como ya se explicó antes, aunque resulta fundamental en la determinación del espacio. La puesta en escena, la acción dramática expresada a través del movimiento de los personajes y los objetos, de la cámara o punto de vista, representa la "escritura" de ese espacio, su trazado, su descripción, su expresión en definitiva; el movimiento dentro de aquel soporte fijo que es la escenografía, hace explotar el

Espacio Imaginario contenido, implícito, inédito. La particularidad del cine, o mejor, de algunos grandes cineastas, es que la explotación del espacio físico a través de una determinada puesta en escena, produce un Espacio Imaginario característico que constituye, en los casos que vamos a analizar, la expresión de fuertes concepciones espaciales y que resulta para nosotros de un enorme interés.

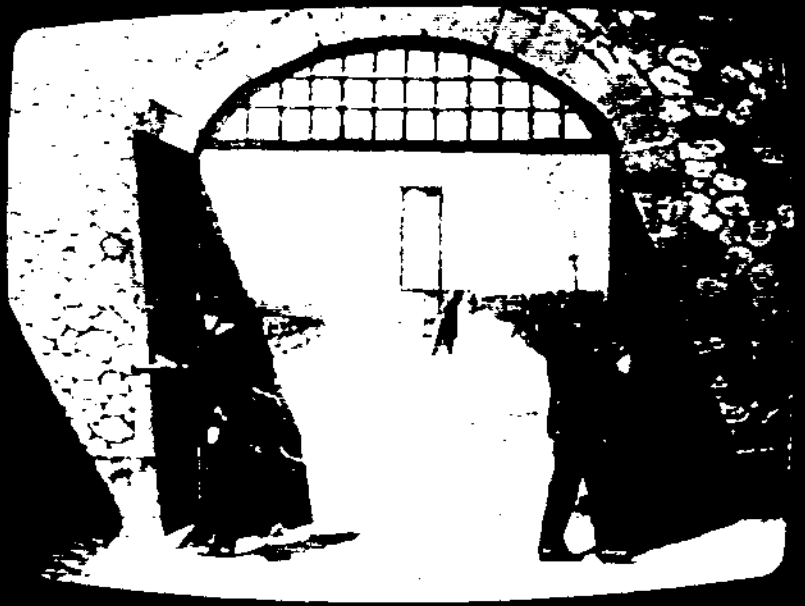
Los cuatro factores señalados (soporte físico, posición del punto de vista, puesta en escena e iluminación), están dirigidos a producir un determinado sentido, un significado. En esta dirección se vuelca la utilización de estos factores que el cineasta realiza. Para nosotros este sentido tiene una importancia secundaria, tan solo como el motor primario que produce el Espacio Imaginario.

Una persecución, por ejemplo, figura canónica del lenguaje cinematográfico, procede de un desarrollo dramático determinado que se dirige hacia una conclusión, y todo ello dentro de una estrategia dramática que conduce la estructura narrativa. Esa persecución se desarrolla forzosamente en un espacio (normalmente con una fuerte componente lineal en cuanto a sus dimensiones y secuencial en cuanto a su temporalidad) y, a través de un movimiento muy acusado (carreras, coches, etc.). Cómo se produce ese concreto Espacio Imaginario nos introduce directamente: 1º en

el espacio físico utilizado, 2º en el movimiento de los actantes (personajes y objetos) que lo describe, y 3º, en el factor movimiento-inmovilidad (la posición relativa) del punto de vista de la cámara (el espectador en última instancia) respecto del Espacio Imaginario producido, (factor que se añade a ese mismo proceso de producción).

El espacio físico mostrado por el cine se configura, así, como un soporte mudo, una especie de página en blanco donde los distintos elementos, en su movimiento, "trazarán" un sistema de líneas imaginarias cuya geometría constituye la materialidad momentánea del Espacio Imaginario. Se crea, pues, un auténtico campo de fuerzas, que se manifiesta claramente en la propia escritura, en la descripción que del espacio hace la puesta en escena. La tensión de este campo magnético será el elemento característico para definir la calidad del Espacio Imaginario producido por el film.

Soporte espacial y puesta en escena, junto con el papel de la cámara y la iluminación, van, así, estrechamente unidos a lo largo de la historia del cine. Vamos a intentar establecer en pocas líneas un esquema de cómo ha ido evolucionando esta relación, para cuando entremos de lleno en la obra de los cineastas elegidos tengamos unas referencias sobre las que situar sus propuestas concretas.



El espacio en el cine primitivo: entre la representación plana y el juego de espacios en una misma imagen.

3.1.- El Espacio Imaginario en el cine primitivo.

Cine primitivo que se va a considerar así respecto del cine clásico, cuya forma queda consagrada definitivamente en torno a los años treinta. Vamos a seguir, en las líneas que siguen, los criterios expuestos por Noel Burch en varios escritos, fundamentalmente por lo que tienen de genealogía del lenguaje cinematográfico en este aspecto concreto de la estructura espacial de la imagen.

Antes de empezar a pormenorizar las características del espacio mostrado en los primeros momentos del cine, conviene señalar en total acuerdo con Burch, que esta época del cine no se considera, como ha sido habitual en la historiografía cinematográfica tradicional, como un cine "menor" que aún no ha construido su "especificidad" como lenguaje, sino como una verdadera estrategia estrictamente cinematográfica, (aunque con fuertes influencias, que duda cabe, del teatro, de la pintura, etc.) distinta de la que luego se convertiría en la forma institucional, canónica del cine tal y como hoy la conocemos.

Siguiendo a Noel Burch (3), vamos a establecer las características básicas de ese cine primitivo por cuanto van a estar estrechamente relacionadas con las del espacio mostrado en el mismo. Como precisión al respecto, solamente señalar que ya

desde Louis Lumiere podemos encontrar estas características definitorias que alcanzarán su forma más depurada hacia 1912 con Melies aunque su influencia se prolongará muchos años después, hasta casi 1920.

Estos rasgos fundamentales del cine primitivo son:

1. Autarquía y unicidad de cada encuadre.
2. Cualidad no-centrada de la imagen.
3. Lejanía de la cámara (punto de vista).
- y 4. Caracter no-cerrado de los films.

La primera referencia que tiene el hombre de la cámara es, obviamente, la imagen fija. El cuadro, la imagen pictórica, o, si se quiere, la organización de los elementos visibles propia de la imagen fotográfica, suministra los primeros criterios del cineasta. Se "compone" un cuadro inmóvil en su relación con el espacio circundante pero continente del juego de los diferentes movimientos que atrapa. Tal vez no podía haber sido de otra manera dado que la fascinación del espectáculo de las personas y los objetos en movimiento contribuiría a la inmovilidad de la cámara, que, a su vez, reforzaría la importancia, la dimensión de

aquellos movimientos. El Espacio Imaginario se presenta, así, como una serie sucesiva de "cuadros" independientes en cuanto a como se yuxtaponen unos a otros en un montaje aún embrionario, y, vagamente relacionados entre sí en cuanto a intentar crear un espacio coherente, común a todo el film.

"...se pretende que los espacios sucesivos representados ocupen un marco diegético común, pero eso es todo: sus conexiones espacio-temporales permanecen fundamentalmente sin especificar" (4).

Por otro lado el film no se puede considerar como la obra cerrada tal y como la conocemos, tal y como se señalaba en el punto 4. El espectáculo cinematográfico tenía más el carácter disperso que hoy podemos atribuir a la contemplación de la televisión: las puertas de los cines, en muchos lugares permanecían abiertas durante la proyección. No se tenía, aún, el sentido del rito (más tarde, en los cineclubes, casi religioso) de la contemplación de los films mudos. Por tanto, aquellos "cuadros" animados se presentan como fragmentos de una totalidad fuertemente aislados y cerrados en sí mismos haciendo que la globalidad del film se construya a base de saltos espaciales.

El Espacio Imaginario de cada uno de estos fragmentos presenta aspectos insospechados hasta entonces. Si la inmovilidad del encuadre puede, en un principio, hacer pensar que nos encontramos ante una imagen del espacio visible que para nada nos sugiere los

rasgos definitorios de nuestro Espacio Imaginario, (una imagen fija del espacio ya desarrollada suficientemente por la pintura y la fotografía), sin embargo resulta que, debido precisamente a esa inmovilidad, el Espacio Imaginario del cine primitivo se va a manifestar con una particular fuerza expresiva. Efectivamente, lo primero que hay que señalar, apoyandonos en el punto 2 (carácter no-centrado de la imagen), es que estamos ante una geometría espacial con una gran tendencia a mostrar fuertes tensiones.

Aquí es necesario hacer una aclaración conveniente desde nuestra posición. Burch habla del carácter "no-centrado" de la imagen del cine primitivo y esto requiere una rectificación. Antes que nada habría que establecer "no-centrado" respecto a qué. Es evidente que Burch se refiere a los personajes que desarrollan la acción, pero esta no deja de ser una opción como cualquier otra, únicamente el desarrollo posterior del lenguaje cinematográfico, el modelo institucional, ha hecho del centrado de la imagen en los personajes, la única opción posible. Es obvio que en el cine primitivo (y en ciertos ejemplos de la vanguardia cinematográfica, incluso en films de cineastas actuales como Woody Allen), la inmovilidad del encuadre "centra" la imagen en el espacio mostrado, en el decorado, y no en los personajes que se mueven dentro de él. El motor que organiza la imagen, su verdadero centro reside, en el cine primitivo, en el espacio. A medida que se vaya configurando la "institución", el modelo

clásico, la cámara liberada de la sujeción espacial, se moverá persiguiendo, intentando siempre, ahora sí, centrar la imagen en los personajes o los objetos en movimiento.

Al no estar centrado el movimiento dentro del encuadre fijo, al no corregir este según la acción que se desarrolla (como se hará imprescindible en el cine clásico), los desequilibrios que se producen en la composición de los elementos de la imagen producen fuertes tensiones en el espacio mostrado. Así, el Espacio Imaginario del cine primitivo, a pesar de mantener los límites espaciales del encuadre inmóviles, estáticos, produce, por la tensión de los desequilibrios que el propio encuadre fijo potencia, un espacio con una enorme carga dinámica.

Esto lo veremos plenamente desarrollado en la obra de Buster Keaton.

Por todo lo anterior, habría que subrayar la gran importancia que en el cine primitivo posee el encuadre. Cómo su presencia es acusada gracias a su terca inmovilidad, cómo se convierte en frontera clara, precisa, definitiva del campo espacial y el fuera de campo, sobre todo en los momentos en que los elementos en movimiento entran o salen de la imagen, y cómo (de nuevo Keaton) los límites del espacio se convierten en un fundamental elemento expresivo.

El punto 3 finalmente nos indica la porción de espacio abarcada por la imagen. Los hábitos teatrales empujarían al hombre de la cámara a registrar ese espacio con una distancia que permitiría contemplar siempre la acción inmersa en un continente espacial claramente definido. Los personajes y los objetos se expresan a través de su acción ~~siempre~~ en relación con el espacio que les rodea. Acción-espacio es un binomio clave en el cine primitivo. De ahí que toda la estrategia gestual de los actores necesite de unas dimensiones mayores que las de la expresión cotidiana para poder hacerse visible dentro del espacio general abarcado. Además, la ausencia de imágenes cercanas donde se nos pudieran mostrar detalles del rostro de los personajes (frecuentes, por otro lado, en el cine clásico) hace aumentar la importancia, la presencia del espacio registrado. La cámara (el punto de vista del espectador) se sitúa, pues, fuera del acontecimiento, adoptando una actitud distante, objetiva, no psicológica.

Volvamos a los hermanos Lumiere. Ese pequeño film que es "La llegada de un tren a la estación de La Ciotat" (1895) contiene en su corta duración las características más inmediatas de la construcción del Espacio Imaginario en el cine.

En primer lugar, la posición de la cámara, del punto de vista, refuerza la oblicuidad de las líneas que con mayor fuerza definen ese espacio (las vías de la estación) y, por tanto, potencia la

convergencia del espacio perspectivo que, unido a una gran profundidad de campo (habitual por otro lado en el cine primitivo), producen una fuerte sensación espacial. Hasta aquí nada nuevo respecto de la imagen tradicional fija del espacio. Pero este soporte espacial inmóvil va a verse, de pronto, "trazado", descrito, valorado en toda su profundidad física, a través de un objeto que se mueve dentro de él. El espacio perspectivo es idéntico al espacio visualizado por Leonardo pero ahora, aquella calidad espacial expresada a través de la sistematización y jerarquización perspectivas y los matices atmosféricos de la perspectiva aérea se ve ahora multiplicada por la transformación en el tiempo de los objetos que ocupan ese espacio. El tren es una pequeña forma, a un lado de la imagen, que va "creciendo" de tamaño y "deformándose" a medida que sus dimensiones son mayores. La interpretación por el espectador de esta imagen plana cambiante traduce esas transformaciones en el nacimiento, en su conciencia, de una fuerte sensación espacial. Aquel espacio fugado, estático, reconocible, se convierte, en el transcurso del movimiento de un objeto dentro de él, en un espacio diferente donde la huella del tiempo, puesta de manifiesto por aquel movimiento de una forma rabiamente explícita, da un sentido completamente distinto a la apariencia estática de su estructura visual. La primera emoción producida por el cine va, pues, estrechamente unida a la creación de su propio Espacio Imaginario.



Primer testimonio en imágenes del Espacio Imaginario: el espacio se transforma por el movimiento que lo ocupa y lo "traza". Hermanos Lumiere: "Llegada del tren a La Ciotat" (1895).

Si la "Llegada del tren..." provoca de forma tan poderosa las primeras emociones "espaciales" del cine, el descubrimiento posterior de las posibilidades del aparato cinematográfico en la construcción de las nuevas imágenes, vendría a aumentar la complejidad de aquel primer e insospechado efecto.

El hallazgo casual del travelling viene a representar una nueva y significativa manera de construcción del Espacio Imaginario. Fundamentalmente, lo que el travelling implica va mucho más allá de la propia materialidad del hecho de que la cámara se mueva por el espacio, en el interior del espacio registrado. Si la relación que "La llegada del tren..." plantea del espectador (punto de vista) con el espacio es la de inmovilidad de aquel para recoger la expresión de este a través del movimiento que lo habita, el travelling, su efecto sobre la imagen, transforma radicalmente esa relación: el movimiento del punto de vista en el interior del espacio se traduce, en la imagen, en el movimiento imaginario de todo el espacio físico en torno de aquel. Movimiento imaginario que, además, se manifiesta con una cierta complejidad haciendo que no todas las partes del espacio se muevan a la misma velocidad, con lo cual la imagen provocada por un travelling puede presentar expresiones del espacio absolutamente inéditas.

Aunque ya en el capítulo anterior hablamos de la imagen cinematográfica y del travelling en particular, solamente cabe

añadir ahora que el efecto producido por la imagen en movimiento sobre la arquitectura real registrada, cuando se utiliza el travelling, es de que la arquitectura "se mueve", se deforma a través del tiempo, porque la cámara "relativiza" su acción en la realidad y convierte a la imagen resultante en una realidad distinta, autónoma respecto de la que parte. (Algo similar a lo que ocurre con la posición de la cámara: una cámara invertida produce una imagen en la que los datos espaciales de arriba y abajo no son los de la realidad puestos "al revés", sino que son totalmente distintos y autónomos, son los datos espaciales de la imagen y no de la realidad).

Ya sea clavando la cámara en algún punto del espacio o colocándola sobre barcos, trenes, tranvías, etc, los films primitivos herederos de la postura original de los Lumiere construyen el Espacio Imaginario a través del registro mecánico de la cámara cinematográfica. Esta actitud ingenua, producto de la tremenda fascinación creada por tan insólitas imágenes, iba pronto a ser modificada con la introducción de los mecanismos de ficción dramática en la producción cinematográfica. Desde nuestra posición se produce, también, un cambio extraordinariamente significativo: si los procedimientos de construcción del espacio son los mismos que los ya apuntados, la creación de un espacio específico y capaz de contener la ficción va a multiplicar

considerablemente las posibilidades expresivas de aquel primitivo Espacio Imaginario.

Su evolución y desarrollo no es homogéneo e incluso resulta contradictorio. La conquista de la profundidad espacial está ya plenamente conseguida desde los mismos inicios de la imagen en movimiento. Pero es precisamente "contra" ese espacio perspectivo de larga tradición en la imagen, como surgen las primeras formulaciones espaciales ligadas al nuevo espacio de la ficción cinematográfica. No por afinidad de ideas con los movimientos de las vanguardias contemporáneas, sino por un primitivismo ingenuo, anacrónico, producto natural de los ambientes populares donde se realizaban y difundían los films.

El ejemplo más elocuente de esta manera de construir el Espacio Imaginario en el cine primitivo es la obra de Georges Méliès.

Si el modelo de producción de espacio representado por Lumière consagra el estrecho parentesco de la imagen cinematográfica con la tradición perspectiva, renovándola, explotando al máximo la expresión de la profundidad espacial representada sobre una superficie plana, Méliès viene a rechazar la ilusión de esa perspectiva animada para reforzar el carácter bidimensional de la imagen.

Pero no hay que olvidar un dato revelador de estas dos actitudes tan distintas: la espacialidad perspectiva va ligada al registro mecánico de la realidad visual (modelo Lumiere) mientras que la "planeidad" del espacio mostrado va unida a la construcción de una ficción (modelo Meliés). Que las referencias para producir espacio sean, en el primer caso una actitud "documentalista", objetiva, fiel a la realidad registrada, o, en el segundo caso una postura próxima al espacio teatral (como espacio creado para la ficción), poco importa aquí si no es para distinguir claramente dos formas, radicalmente distintas de construir el Espacio Imaginario en el cine primitivo. Hasta tal punto es así, que ambas coexisten a veces en un mismo film produciendo una extraña mezcla, un imagen híbrida que, tal vez, no resultara tan extraña en aquellos años.

Pero volvamos a esa particular manera de construir los primeros espacios de la ficción.

La "planeidad" de este Espacio Imaginario primitivo, su aspecto "pictórico", casi de grabado, viene determinado por una serie de factores que rodeaban la producción de films hasta, aproximadamente, 1906. Estos factores son, según Burch (5):

"1) Una iluminación más o menos vertical, que baña con perfecta igualdad el conjunto del campo que abarca el objetivo.

2) El carácter fijo de este último.

- 3) Su colocación horizontal y frontal a la vez.
- 4) La utilización muy generalizada del telón de fondo pintado.
- 5) Finalmente, la colocación de los actores, siempre lejos de la cámara, desplegados casi siempre como cuadros vivientes, sin "escorzo", sin movimiento axial de ningún tipo."

El caso Meliés resulta particularmente interesante por cuanto su elección de la forma espacial no resulta de una opción de "estilo" entre otras posibles opciones, sino de una curiosa y radical cuestión de principios. La imagen cinematográfica es, para el realizador francés, una realidad separada, ajena al espectador, autónoma. No pide su identificación, (como resultará luego la estrategia dominante del discurso cinematográfico), sino que se le muestra como una ficción construida, no simuladora de realidad pero sí "real" en cuanto a la objetividad de la propia imagen. Los trucos, las desapariciones, todo el ilusionismo que Meliés recoge del teatro de variedades se convierte, en la imagen cinematográfica, en una "realidad" nueva, extraña, fantástica pero con la verosimilitud que le presta la objetividad fotográfica. Con el espacio, la posición de Meliés va mucho más lejos. Meliés considera la imagen, en este caso, la imagen del espacio, desde su más estricta materialidad: el Espacio Imaginario no se presenta como la evocación ilusionista de la posible experiencia del espectador sino como un espacio absolutamente ajeno a él con vida y leyes propias.



Méliés: el espacio de la imagen independiente de la realidad. "Viaje a la luna" (1902) y "El hombre de la cabeza de caucho" (1901).

El propio Meliés nos aclara su particular manera de entender estos problemas en unas declaraciones tardías de 1930:

"...que decir de las filmaciones actuales, cuyo objetivo se supone que es seguir a los personajes de la vida real y fotografiarlos sin que ellos se den cuenta... Qué decir también de los decorados que se desplazan horizontalmente, o de abajo arriba, para dejar ver las distintas partes de una habitación, de los personajes que súbitamente engordan, cuando no son sus manos y pies los que se vuelven enormes para dejar ver un detalle. Con toda evidencia nos dirán: ¡es la técnica moderna! ¿es ésta la buena técnica? Este es el problema: ¿Es natural?". (6)

Esta concepción de la imagen tan extrema nos lleva directamente al pensamiento de las vanguardias de una forma tan clara que no hubiera sido formulada con tal rotundidad, probablemente, si Meliés hubiera estado en contacto con aquellas.

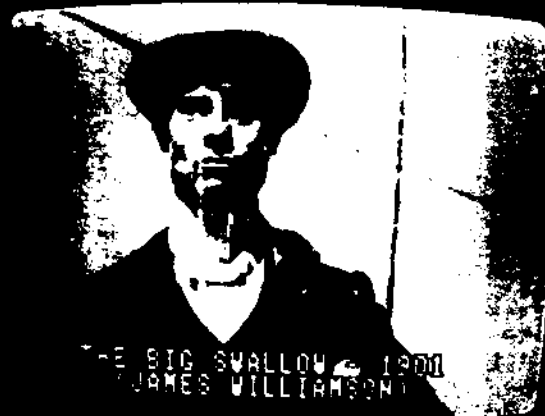
La materialidad de su sentido de la imagen cinematográfica es tan fuerte como la de un Braque o un Picasso. Expresar que un travelling no representa el movimiento del punto de vista del espectador sino el desplazamiento, la deformación, el movimiento del espacio registrado, es manifestar con absoluta claridad la más primaria independencia de la imagen expulsando de su comprensión todos aquellos mecanismos de la conciencia que hacen que el espectador "interprete", y, por lo tanto, traslade a sus experiencias personales los datos apuntados, fuertemente sugeridos por la imagen en movimiento. Que un primer plano no

suponga, o no se traduzca, como un acercamiento del punto de vista del espectador sino como una ampliación del objeto mostrado, como un aumento de las dimensiones del espacio, vuelve a insistir en la realidad objetiva de la propia imagen, autónoma, no representativa o evocadora de otras realidades, que no necesita justificaciones, que rechaza el papel mediador del espectador, que empieza y acaba, radical y ferozmente, en sí misma.

En su film "L'Homme a la tête de caoutchouc", Méliés convierte un travelling sobre su propia cabeza rodada contra un fondo negro, (es decir, un acercamiento real, un movimiento en profundidad por el espacio centrada en una parte del mismo, su cabeza), en un simple aumento de su tamaño: transforma el fenómeno tridimensional del desplazamiento en un acontecimiento de dos dimensiones.

Esta concepción de la imagen del espacio tan extrema para un espectador habituado al lenguaje cinematográfico, no era únicamente la visión exótica de un personaje tan particular como Méliés sino que expresa una manera generalizada de entenderla en estos primeros años de formación del cine.

En efecto, uno de los descubrimientos más perturbadores de esa época es el del primer plano, como ruptura total con la



THE BIG SWALLOW 1901
JAMES WILLIAMSON



La autonomía del espacio en la imagen:
el primer plano como "agrandamiento" de
los personajes.

estrategia primera consistente en registrar el todo, el conjunto del acontecimiento, dentro del conjunto espacial que lo contiene, para introducir, en ese contexto, un fragmento, una parte significativa del mismo. Es el comienzo de una nueva forma, inédita, propia de las imágenes en movimiento, que es el principio de presentación del espacio basado en la ubicuidad del punto de vista.

Pero volvamos a aquella concepción primitiva de la imagen que la hacia tan fuertemente material. Un pequeño film de James A. Williamson, "A Big Swallow", expresa perfectamente ese sentido de lectura de la imagen que manifestaba Meliés y que formaba parte de los hábitos del espectador de la época: un hombre, en plano general, se acerca a la cámara hasta un primer plano; abre la boca y continua acercandose hasta que la imagen queda completamente en negro y vemos como caen en esa oscuridad el fotógrafo y la cámara que se supone, registran las imágenes, para, a continuación, volver a ver al hombre que retrocede moviendo la boca complacido por haberlos engullido.

Este ingenuo film resulta toalmente esclarecedor de lo que Meliés manifestaba, lamentandose, en sus declaraciones. El hecho de que el hombre se acerque a la cámara, al punto de vista, que se desplace en profundidad por el espacio registrado hasta colocarse "muy cerca" de la cámara, del espectador actual, era interpretado

en aquella época y expresado contundentemente por Williamson, como un "agrandamiento" del mismo personaje porque "realmente", "objetivamente" lo que hace la imagen es aumentar su tamaño. Vemos, con toda claridad (hasta el propio Williamson así lo describe en un catálogo de la época), que se acerca pero, en la imagen, es más fuerte la sensación de que crecen su dimensiones hasta que, incluso, cabemos perfectamente, (el hombre, su cámara y los espectadores), dentro de su boca.

Pero los pioneros del cine no eran intelectuales dados a reflexionar sobre lo que estaban inventando, como el cine en sus orígenes, no era un medio de creación artística tal y como hoy lo conocemos.

El mundo figurativo de Meliés es ingenuamente primitivo: rechazando la ilusión perspectiva, la continuidad y sistematización del espacio convergente, estratifica, fragmenta, hace patente la discontinuidad del Espacio Imaginario hasta convertirlo en un collage de planos diferentes. Pero estos planos resultan ser telones pintados que reproducen un mundo formal muy primario mientras que el collage del espacio cubista se sitúa en una órbita radicalmente más compleja, pero la base conceptual de partida, (la primacía e independencia de la imagen sobre la realidad de que parte), es la misma.

El Espacio Imaginario de la ficción va a desarrollar el modelo Lumiere. La profundidad del espacio perspectivo va a constituir uno de los elementos más significativos del lenguaje cinematográfico institucionalizado. El espacio en el cine y el espacio en la pintura se muestran, así, por los mismos años, como claramente distanciados. Las preocupaciones, las búsquedas son diferentes porque son muy distintas sus respectivas trayectorias: la pintura rompe con una larga y consolidada tradición espacial convertida casi en institución inamovible, y el cine esta construyendo su propio espacio institucional. Y en esto, el espacio perspectivo que apunta "La llegada del tren..." representa el modelo con mayores posibilidades expresivas.

Por otro lado, siendo el cine un medio en el que la cámara juega un papel trascendental en la producción del espacio (la imagen cinematográfica es una imagen única, obtenida de una vez, aunque a veces se puedan introducir en ella fragmentos de imágenes), la explotación del espacio perspectivo es una consecuencia casi natural del medio (téngase en cuenta que el modelo Meliés aplasta el espacio, construye el collage bloqueando, obstaculizando con telones la pirámide visual que la cámara recoge inexcusablemente). Tendremos que llegar al video, al lenguaje derivado de una imagen de naturaleza totalmente distinta (una imagen no fija, continua, con un grado de manipulación

insospechado en el cine), para volver a pensar el modelo Meliés ya desde otra posición diferente.

Como ya se ha dicho, los dos modelos espaciales llegan incluso a coexistir en un mismo film creando así una extraña imagen compuesta que no debía resultar excesivamente chocante a los primeros espectadores cinematográficos. Pero como dice Burch:

"...la Institución que se estaba gestando exigía la homogeneización del significante: las discontinuidades primitivas la obstaculizaban."
(7)

Son habituales, en la época, los films que describen acontecimientos del momento. En ellos puede distinguirse claramente escenas documentales rodadas en exteriores y otras reproducidas en estudio. Estas últimas son las que siguieron durante algún tiempo resolviéndose según el modelo Meliès: telones pintados representando un espacio ya sea exterior o interior, y movimientos laterales de los actores en una estrecha zona junto al telón de fondo, son registrados por una cámara siempre perpendicular a este. La necesidad de aumentar el espesor de este espacio tan chato viene dada por dos acciones dramáticas que se van a convertir en el ejemplo más significativo del naciente lenguaje de las imágenes cinematográficas: la persecución y el salvamento en el último momento.

Pero antes de pasar al cambio de modelo de Espacio Imaginario dentro del cine primitivo vamos a señalar algunos casos

significativos de espacios elaborados según el modelo de Méliés que, a partir de su decadencia y definitiva desaparición, se convertirán en testimonios extraños de una manera de construir el espacio en el cine.

El espacio dentro de otro espacio es una solución formal adoptada en varios films de este primer decenio del siglo, normalmente para significar que alguien, en el espacio "real" de la historia que se cuenta, piensa o sueña una situación que se visualiza en una zona del mismo. En el film de Zecca, "Historia de un crimen" y en el conocido "Vida de un bombero americano" de Edwin S. Porter, puede verse este procedimiento probablemente tomado de la imagen gráfica más popular de la época, también estrechamente unida a la narración de historias: el comic.

En 1905, el británico William Haggard realiza un film, "The Life of Charles Peace" en el que se cuentan aspectos de la vida de un delincuente de la época que, de alguna forma, ejemplifica el extraño maridaje entre los dos modelos espaciales aludidos. A escenas interiores en las que el inevitable decorado plano del fondo (de una estilización tan extremada que parece más bien el dibujo de un alzado a escala natural), en las que la acción se desarrolla lateralmente en la estrecha franja de espacio junto al decorado, se suceden otras exteriores con una mayor libertad en

la elección del espacio visualizado y una puesta en escena en profundidad. Burch:

"The Life of Charles Peace", al ofrecer una auténtica pedagogía de los espacios primitivos, no deja de ser una obra admirablemente armoniosa a través de sus propias discontinuidades. Esto me inclina a ver en ella uno de los primeros ejemplos de una forma compleja en el cine, aunque fuera elaborada involuntariamente, sin duda, uno de los primeros logros (objetivos) de una estética específicamente fílmica, aunque solo fuera porque pone en juego, de forma más sistemática (¿más consciente?) que otras, el principio del "collage" ... " (8)

3.2.- Atravesar el telón: la conquista de la profundidad.

Tanto los realizadores norteamericanos ("The Great Train Robbery" sería el ejemplo más significativo) como los franceses, van a desarrollar las películas de persecución poniendo en práctica, en primer lugar, la puesta en escena en profundidad, y, en segundo lugar, y no menos importante, el montaje.

La puesta en escena en profundidad se expresa fundamentalmente a través de dos alteraciones con respecto al modelo de Méliès: los límites espaciales, generalmente decorados planos, ya no están colocados obligatoriamente perpendiculares al eje de la cámara, sino que, al construirse decorados tridimensionales, aquella

adopta posiciones más en escorzo con respecto de estos, con lo cual la oblicuidad de las líneas que definen el espacio perspectivo refuerzan su convergencia y, por tanto, su profundidad; y, por otro lado, la acción, el movimiento de los actores o los objetos va a abandonar la estrecha franja en la que se desarrollaba para tomar una mayor libertad tanto en dirección como en acercamiento o alejamiento de la cámara.

"...los personajes comenzarán a explorar sistemáticamente todos los rincones de la caja perspectiva. Un poco al modo del prestidigitador que pasa su varita por el sombrero para demostrar que dentro no hay nada, el realizador francés se sirve de sus personajes para mostrar que todo el espacio que vemos representado es "habitable", que no se trata de un telón pintado." (9)

Paulatinamente el Espacio Imaginario institucional se va configurando de tal manera que aquella fuerte contradicción de los dos modelos se irá diluyendo en un complejo espacial homogéneo.

"Toda la historia visual del cine anterior a la Gran Guerra -y no solamente en Francia- se realiza, por tanto, sobre esa oposición entre la afirmación "meliesiana" de la superficie y la afirmación de profundidad que de entrada enuncia "L'Entrée d'un train en gare". Esta contradicción será reabsorbida, de algún modo, entre 1915 y 1920 gracias a un compromiso. Este implicará la supresión de la planeidad del telón pintado, pero también de esta profundidad primitiva tan "extremada" que no será descubierta de nuevo hasta veinte años después por Renoir, y más tarde en Estados Unidos por Welles, Wyler, etc, para volver a constituirse desde entonces en un elemento corriente del "vocabulario" institucional." (10)

Como ya se dijo, determinadas acciones en la pantalla van a determinar la exigencia de adecuar los primeros y limitados espacios. Las primeras películas de persecuciones inglesas adoptan ya una estrategia mucho más "moderna": acción en profundidad, emplazamiento no frontal de la cámara, incluso tímidos movimientos de esta (pequeñas panorámicas) intentando capturar el desarrollo de la acción.

Pero si con todo ello va a disolverse definitivamente el Espacio Imaginario consagrado por Meliés, haciendo que sea más homogéneo, la construcción de estos films va a elevar considerablemente la complejidad espacial del cine haciendo que los distintos espacios ya no sean rabiosamente autónomos como en los "cuadros animados" de Meliés, sino que se vayan encadenando unos con otros en una suerte de organización tal que dará lugar a la formación de un verdadero "edificio imaginario". El montaje cinematográfico se convertirá, así, en el último y definitivo paso en la configuración del espacio en el cine.

No se intentará aquí hacer un estudio del montaje y su relación con el espacio porque es un tema suficientemente tratado y porque, desde el punto de vista de esta Tesis, esta introducción a aspectos básicos y primitivos del lenguaje cinematográfico solo

trata de situar unas bases mínimas que permitan seguir el estudio de obras concretas de algunos realizadores. Sin embargo nos interesa recapitular sobre las consecuencias derivadas de la invención del montaje cinematográfico en cuanto a lo que supone de elaboración de una estructura del Espacio Imaginario hasta entonces desconocida.

3.3.- El montaje: la sistematización del Espacio Imaginario.

Para comprender mejor la importancia del montaje en la construcción del "edificio imaginario" del film, de su incidencia en la creciente complejidad del Espacio Imaginario cinematográfico, volvamos por un momento a Méliès.

La organización de los distintos espacios, de los distintos "cuadros", o, para utilizar su propia terminología, de sus "escenas artificialmente dispuestas", supone, por primera vez, la creación de una estructura, primaria, rígida todavía, de relación de espacios diferentes trabados entre sí por el desarrollo de una trama argumental. Como ya se ha dicho, estos "cuadros" se mantienen fuertemente cerrados, autónomos en cuanto a la construcción de su espacio, y su conexión con el que le sigue tiene como elemento de unión únicamente el orden de colocación de

las escenas y la progresión del argumento que va saltando de una a otra. Esta estructura elemental cuyo aspecto se asemeja a una simple yuxtaposición de cajas espaciales colocadas una después de otra y todas similares en cuanto a sus características formales básicas, es, pese al efecto que hoy nos puede producir, un paso adelante de enorme importancia en el proceso de construcción de la espacialidad cinematográfica, porque, como dice Lewis Jacobs:

"Su descubrimiento de las posibilidades de la cámara y sus "escenas artificialmente dispuestas" liberaron el arte del cine de la esclavitud de la simple imitación". (11)

Con Edwin S. Porter y, sobre todo, con David W. Griffith, aquella simple estructura de cajitas contiguas va a convertirse en un sistema mucho más elaborado.

Meliés adjudica a cada caja espacial una unidad significativa que es la escena y un espacio correspondiente con todas las características que ya se han descrito. La primera innovación que se va a introducir en este esquema es la ruptura del carácter único, cerrado de cada uno de esos espacios autónomos.

Ya algunos realizadores británicos, como G. A. Smith, habían introducido dentro del consabido plano general de una escena, un aspecto diferente de la misma, un fragmento del mismo espacio que permitía insistir, reforzar, dar mayor importancia a algo dentro

de su espacio global. Porter convertirá este procedimiento en una figura de lenguaje mucho más desarrollado. La acción dramática de films como "Vida de un bombero americano" o "Asalto y robo de un tren" no solamente se expresa a través de un lenguaje visual más complejo, ya específicamente propio del medio cinematográfico sino que, para nosotros, supone el tramado de distintos espacios hasta entonces inconcebible.

Toda esta estrategia espacial va a quedar definitivamente consagrada con Griffith.

El primer elemento que introduce Griffith para romper la unidad del espacio primitivo es, como ya habían hecho Smith y Porter, el primer plano. Espacialmente, el primer plano supone abandonar el registro de la totalidad espacial (totalidad relativa, efectivamente, pero con vocación de globalidad) del plano general del cine primitivo y sustituirla por una parte significativa de la misma. (Más que sustituirla momentáneamente, en estos primeros momentos se coloca el primer plano junto al plano general dentro de una misma escena, "repitiendo" lo que ya había sido visto más lejos). Esta ruptura de la unidad formal, espacial, de cada una de las escenas desencadenó la búsqueda de unas estructuras dramáticas, y como consecuencia, espaciales, mucho más rica.

"La innovación era especialmente importante en cuanto introducía el principio de la movilidad de la cámara, permitiendo la división de una escena

en varios planos. De este modo, el cine rompía sus amarras teatrales y se abría un camino propio." (12)

No solamente el espacio registrado es ya explorado en todas sus direcciones por el movimiento de actores y objetos sino que, además, el Espacio Imaginario adquiere una nueva e insospechada dimensión con el cambio de posición de la cámara. El punto de vista, pieza clave en la producción de nuestro espacio, va a ser, a partir de entonces, ubicuo, y esta condición multiplicará considerablemente la complejidad de la estructura espacial del cine.

"Con el primer plano había hecho uso de uno de los más valiosos atributos de la cámara..., el cine se liberaba de la rígida convención consistente en que cada escena debía fotografiarse en un único encuadre. Griffith acababa de formular un básico principio estructural. A partir de entonces, la escena no solo admitió varios encuadres, sino que antes de finalizar una, podía aparecer la siguiente. Los encuadres, libres de cualquier limitación temporal o espacial, encontraban en el tema su instrumento de coherencia. Griffith, según esto, hacía del montaje el núcleo de expresión cinematográfica, al tiempo que demostraba que la unidad de montaje no era la escena, sino el plano." (13)

Las primitivas cajas espaciales se han llenado de otras más pequeñas, y, además, han dejado de ser cerradas. Sus conexiones con el resto del sistema espacial, con el resto de las "cajas escénicas" ya no son tan primarias como en Meliés. El tiempo interviene ahora de una forma decisiva. El hecho de que las

escenas (y, por tanto, sus espacios) se interrumpen para saltar a un lugar y acción diferentes pero estrechamente unidos, en su significado, a la que le precede, establece las bases de un Espacio Imaginario en expansión, ilimitado, que tiende a romper todas las barreras físicas de la experiencia cotidiana del espacio visible.

Si las películas de persecución comenzaron a darle espesor al espacio cinematográfico con el movimiento en profundidad, las de "salvamento en el último minuto", (que Griffith iba a popularizar), consiguen la creación de un juego de espacios alternados que va a ser una de las primeras estructuras de relación espacial consagradas por el montaje. En una de sus primeras películas "El teléfono" ("The Lonely Villa"), Griffith nos da una muestra de este uso de espacios diferentes perfectamente engarzados entre sí.

"Para evitar un intento de robo y salvar a su familia, un hombre corre hacia su casa, luchando desesperadamente con el tiempo;... Griffith acentuó extraordinariamente los factores emotivos prolongando su duración e intercalando, a intervalos cada vez más breves, imágenes de la familia inerte frente al bandido y del hombre lanzado a la carrera." (14)

De esta manera se relacionan, a través de un montaje alternado, de ritmo progresivo, dos espacios muy diferentes. La ingenuidad que vemos en la película de Zecca "Historia de un crimen" con

el collage de dos espacios sobreimpresionados en una misma imagen, cede paso a una estructura espacial formalmente más elaborada.

En este punto hay que insistir en el hecho de que el montaje, a través de la capacidad de la cámara-punto de vista de tomar cualquier posición en el espacio, establece, por primera vez, la yuxtaposición entre las dos formas de temporalidad ya expresadas: secuencialidad y simultaneidad. En efecto, el transcurso del film es un hecho puramente secuencial: la película se desarrolla en el tiempo de una manera absolutamente lineal, secuencial. El montaje introduce en esta secuencia (que constituye el film entero) la posibilidad de incrustar acciones simultaneas, que ocurren "al mismo tiempo en distintos lugares, pero que se muestran unas a continuación de otras. Esta extraña mezcla entre secuencialidad y simultaneidad, "absurda" desde una posición estrictamente objetiva, es la que aparece con claridad en las secuencias de montaje alternado, de acciones paralelas cuyo ejemplo más rotundo es "el salvamento en el último minuto".

De ahí que esta "invención" de lenguaje exigiera al principio intentos de aproximación que permitieran a los realizadores perfeccionar la construcción de semejantes espacios simultaneos, y a los espectadores, aprender a leerlos y entenderlos como verosímiles ("reales" en la imagen, imposibles en la realidad).

Los films que consagran a Griffith como el verdadero codificador del complejo entramado del nascente lenguaje cinematográfico, "El nacimiento de una nación " e "Intolerancia", hacen que los principios apuntados en cuanto a elaboración del Espacio Imaginario se consoliden, adquiriendo una solidez estética que servirá de estímulo a la incorporación de nuevas aportaciones.

3.4.- Notas sobre la vanguardia soviética.

"Intolerancia" es un film extraño para su tiempo (1916), fundamentalmente por su estructura: cuatro episodios localizados en diferentes épocas y lugares (la caída de Babilonia, la historia de Cristo en Judea, la matanza de San Bartolomé y una huelga de obreros contemporánea). Cuatro historias que se van entrelazando unas con otras haciendo que la acción fluya de un lugar a otro, de un tiempo a otro tan diferente con una enorme habilidad.

"Corta un plano antes de que termine la acción,
mueve la cámara para potenciar el movimiento,..."
(15)

Si ya el Espacio Imaginario había empezado a complicarse fragmentándose su primitiva unidad, con "Intolerancia", la

dispersión espacial, los continuos saltos que el "edificio fílmico" presenta suponen la mayor innovación que hasta el momento había producido el lenguaje naciente del cine.

La cadena de cajas espaciales que constituía el film había llegado por primera vez, a su madurez expresiva. Pero si, por un lado, cada uno de los espacios de la acción se iba fragmentando cada vez más y, al mismo tiempo, se iban "maclando" con otros espacios distintos e incluso opuestos (la dialéctica del "salvamento" basa plásticamente su atractivo en la alternancia de dos espacios irreconciliables: uno estático, probablemente un interior, donde se produce la amenaza, el peligro, y otro, extraordinariamente dinámico, lineal, soporte del movimiento, incluso descrito, reforzado, por el propio movimiento del punto de vista), esta creciente complejidad del sistema encadenado de espacios iba a exigir la adopción de normas, de reglas que facilitaran la orientación del espectador en el cada vez más laberíntico mapa del film. Y, además, garantizar el objetivo, propio del modelo "institucional" que se estaba construyendo, de lograr una estructura lineal y continua.

Para todo ello, la experiencia en la elaboración de los films irá suministrando una serie de recursos que van a permitir el logro progresivo de esta fluidez en el paso de un espacio a otro que el modelo clásico de construcción cinematográfica hará patente

decenios más tarde. Los elementos más significativos que van a permitir la orientación del espectador en el entramado del Espacio Imaginario son los "raccords".

Aunque aquí no se pretende un estudio de la mecánica de la realización cinematográfica, conviene entrar en algunos de los procedimientos utilizados por esta por lo que tienen de elementos constituyentes del Espacio Imaginario del film.

"Raccords" son :

"...una serie de figuras cinematográficas, cuya finalidad se orienta hacia el mantenimiento en cada secuencia de la impresión de continuidad y homogeneidad espacial,..." (16)

Los primeros raccords utilizados son aquellos que atan fuertemente un espacio al que viene a continuación: el raccord de dirección por el que los movimientos, sus direcciones, han de mantener su sentido en el cambio de plano, y el raccord de miradas, que hace que dos personajes que se miran en distintos y sucesivos planos contrapongan el sentido de las mismas (si el primero mira hacia la derecha el segundo tendrá que mirar, necesariamente, a la izquierda).

La estrategia perseguida en la construcción del "edificio imaginario" del film tendía, pues, a asegurar la máxima fluidez y

continuidad espacial dentro de una estructura cada vez menos lineal y más compleja.

"...los espacios recreados comunicaban directamente o se sustituían entre sí; y sobre todo, el conjunto constituía un medio en el cual el espectador podía penetrar como observador invisible, inmaterial, como alguien que no solo veía sino que además "experimentaba" todo lo que allí sucedía". (17)

Las vanguardias históricas no podían quedar por más tiempo insensibles a tan atractivas experiencias. "Intolerancia" se proyecta en la URSS en 1921 y su influencia marca a la nueva generación de realizadores soviéticos.

Entre el conjunto de posturas, tendencias y movimientos en que aquellos se debatían es tradicional, en el campo de la historiografía cinematográfica, distinguir tres grandes posiciones ante la construcción del nuevo lenguaje de los films: las representadas por Pudovkin, Eisenstein y Vertov. Desde nuestro punto de vista estamos ante tres formas del Espacio Imaginario que plantean ya opciones que superan ese nivel estructural "inconsciente" que caracterizaba al cine primitivo.

La estrategia de Pudovkin es una consecuencia inmediata de la formulada por Griffith. Si el espacio de Griffith se organiza en torno a los actores, a los personajes de la acción, a los elementos móviles que exploran el espacio, el de Pudovkin se

organiza partiendo de los propios elementos del espacio, de fragmentos del mismo o de los personajes, que se convierten así, en parte de la acción, a un nivel casi de protagonismo como si de un actor más se tratase.

"En lugar de ver la escena en plano general, acentuando la intensidad dramática por medio de los planos próximos, Pudovkin sostiene que esa intensidad puede aumentarse construyendo exclusivamente por medio de detalles significativos. Esta idea supone algo más que un matiz dentro de un mismo método..." (18)

Hasta ahora, la totalidad del espacio mostrado era el principio jerárquico que articulaba el Espacio Imaginario del film y, en torno a esa totalidad, al "plano general" del espacio, se iba constuyendo un entramado de detalles, de fragmentos del espacio que fueran enriqueciendolo. Pudovkin tiende a la disolución de aquella totalidad sustituyendola por la proliferación y concatenación de sus fragmentos. De lo general reforzado con lo particular pasamos a lo general expresado a través de lo particular.

El mismo Pudovkin explica con un ejemplo de "La madre" su manera de proceder:

"Traté de captar la atención del espectador por medio de la síntesis plástica en el montaje, prescindiendo de la interpretación del actor. En un momento determinado, el prisionero recibe subrepticamente una nota diciendole que al día siguiente será liberado. Yo tenía que expresar cinematográficamente la alegría del prisionero.

Limitarme a fotografiar su rostro sonriendo hubiera sido muy poco expresivo. De modo que impresioné un plano de sus manos moviéndose con nerviosismo, y otro de la parte inferior de su cara con los labios insinuando una sonrisa. Monté esos planos con otras imágenes -un torrente primaveral, los rayos del sol incidiendo sobre el agua, pájaros saltando al borde de un estanque, un niño sonriendo- y la suma de estos componentes expresaba la alegría del prisionero." (19)

Al exacerbar la importancia de los detalles, de los fragmentos, al aumentar considerablemente, sobre el modelo establecido por Griffith, el carácter analítico de la expresión espacial, Pudovkin, a pesar de que su intención es profundizar en aquel modelo, en la dirección de mantener la linealidad del discurso espacial, su continuidad, su fluidez; a pesar de ello y por todo lo anterior, el Espacio Imaginario se presenta a veces, tan fragmentado que la suma de las partes no contribuye a expresar mejor el conjunto del que parte. Una mayor ambición en construir el espacio de una manera más exhaustiva produce, en este caso, una mayor desintegración, involuntaria del mismo.

"Queriendo llevar la lógica de la linearización hasta sus últimas consecuencias a través del montaje, Pudovkin se encuentra el mismo obstáculo que encontraron los pioneros cuando estuvieron reflexionando sobre los posibles métodos capaces de vencer el desafortunado efecto "disociativo" que los primeros planos interpolados iniciales tenían sobre la unidad de las películas que todavía dependían casi exclusivamente del planteamiento del "tableau" primitivo. En ambos casos, esta desintegración, por así decirlo, fué el precio que hubo de pagar por un aumento de "expresividad",..." (20)

El cine de Eisenstein refleja perfectamente sus preocupaciones estéticas, ya comentadas, en lo referente al tema que nos atañe, en el capítulo anterior. Si Eisenstein se sigue manteniendo en la línea de Griffith es como punto de partida para llegar a un resultado que entra en profunda contradicción con el maestro norteamericano. Los comentarios de Eisenstein sobre el propio Griffith sitúan ya las diferencias de posición de los cineastas soviéticos. Ante los problemas que plantea el primer plano, el fragmento espacial y su relación con el conjunto, Eisenstein dice algo que nos recuerda la actitud de Méliés sobre la imagen:

"Decimos que un objeto o rostro es fotografiado en "gran escala", es decir, grande.

Los americanos dicen "cerca" o "close up" (primer plano).

Nosotros hablamos del lado cuantitativo del fenómeno, ligado con su significado (del mismo modo que hablamos de un gran talento, es decir, uno que sobresale de la línea general, para acentuar lo que es particularmente significativo).

Entre los americanos el término se refiere al punto de vista.

Entre nosotros al valor de lo que se ve." (21)

La imagen, su materialidad, su construcción, vuelve a ocupar el centro de atención del realizador, porque el conocimiento de ese proceso, de las posibilidades, de las alternativas que ofrece, va a permitir la producción de "realidades" más complejas que la inmediata presentación de la realidad visible. La construcción de la imagen a través de su conocimiento extraordinario de la

composición y la relación de los distintos fragmentos a través del montaje se convierten en los dos polos centrales del proceso de formación del espacio. Si hasta ahora hemos visto una progresiva profundización en el espacio mostrado, con Eisenstein vamos a asistir a la formulación de un Espacio Imaginario que rompe conceptual y físicamente, con aquel espacio continuo, lineal, homogéneo.

El punto de partida de la concepción global de la estética cinematográfica de Eisenstein puede resumirse en una sola palabra: conflicto, "...como el principio fundamental para la existencia de todas las obras de arte y de todas las formas de arte. Porque el arte es siempre conflicto." (22)

La propia aparente inmovilidad del espacio arquitectónico contiene en sí su propio conflicto, su básica contradicción:

"El concepto de un fenómeno realmente estático en una función dinámica está dialecticamente representado en las acertadas palabras de Goethe:

Die Baukunst ist eine ertarrte Musik. (La arquitectura es una música congelada)." (23)

El espacio en Eisenstein se construye, pues, a través del choque, de la colisión de diversos espacios que, considerados separadamente, no presentan relación entre sí, pero que, al entrar en contacto, en conflicto, a través del montaje, producen un espacio nuevo, espacio que podríamos llamar de la metáfora, de

la alusión, espacio de la ideas. Su posición respecto de Pudovkin es clara:

"...Segun esta definición, compartida incluso por un teórico como Pudovkin, el montaje es el medio de desarrollar una idea con la ayuda de sencillos planos: el principio "épico".

Sin embargo, en mi opinión, el montaje es una idea que surge de la colisión de los planos independientes, incluso opuestos uno a otro: el principio "dramático". (24)

Se rompe el discurso "clásico", lineal y fluido de Griffith y Pudovkin, porque se pretende llegar a la "liberación de la acción completa de la definición de tiempo y de espacio". Así, la acción debería alcanzar las más altas cotas de capacidad expresiva (aquí incluiríamos el proyecto, casi utópico, de Eisenstein de realizar un film de ficción sobre "El Capital").

El arranque de esta concepción espacial procede de la temprana teoría de Eisenstein del "Montaje de atracciones" puesta en practica en su actividad teatral y, posteriormente, evolucionada, centro de su concepción de la narración cinematográfica. Vamos a seguir el proceso sufrido por la compleja investigación espacial de Eisenstein porque muestra, a través de su propia reflexión, una lucidez y un conocimiento sobre su trabajo de experimentación que no tiene paralelo con ningún otro "arquitecto imaginario".

En un escrito del año 1923 sobre el "Montaje de atracciones", Eisenstein lo define de la siguiente manera:

"Este método determina radicalmente las posibilidades de desarrollar una puesta en escena "activa" (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una "reproducción" estática del acontecimiento dado, exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de las acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de las atracciones." (25)

Las posibilidades expresivas de tal procedimiento iban a arrastrar al propio Eisenstein a llevarlo hasta sus últimas consecuencias desde su primer largometraje "La huelga", hasta "Octubre". El texto precedente rompe con la unidad espacial del desarrollo "lógico" de la acción y propone su sustitución por un montaje de acciones "arbitrariamente elegidas", y, por tanto, el encadenamiento de unos espacios "arbitrarios" pero cuyo conflicto (por su propia naturaleza contradictoria) producirá un determinado "efecto temático". Surgirá así una idea, un concepto, un "sentido", que la simple presentación lógica de las acciones, con sus correspondientes soportes espaciales y temporales, no produciría con la misma claridad.

En "La Huelga" (1924), aparecen ejemplos de esta manera de construir, como la matanza de obreros junto con el degüello de un toro en el matadero. La importancia del montaje, de la relación, de la yuxtaposición de dos fragmentos es, así, puesta de

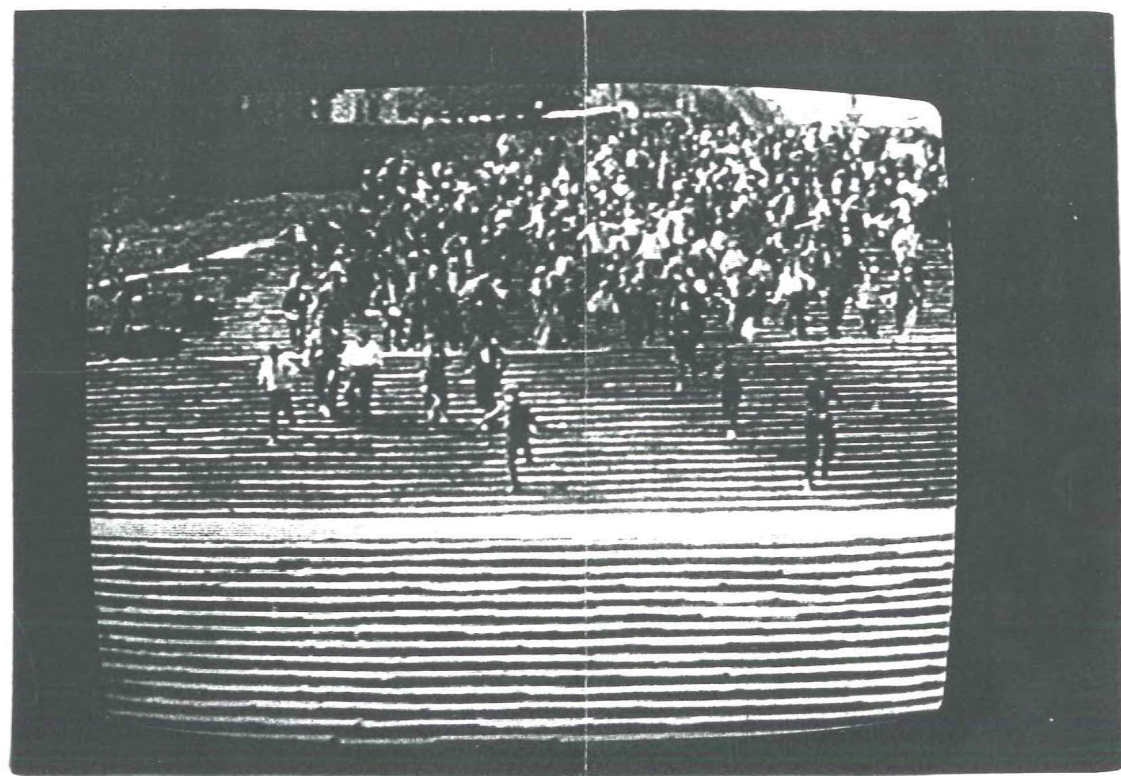
manifiesto como el método fundamental de construcción del edificio del film con unas características nuevas:

"...la yuxtaposición de dos fragmentos de película se parece más a su producto que a su suma. Se parece al producto, y no a la suma, en el hecho de que el resultado de la yuxtaposición difiere siempre qualitativamente de cada uno de los componentes tomados aisladamente." (26)

Lejos estamos ya de la simultaneidad "elemental" de los films de Griffith, donde la conexión que une las acciones paralelas está en el desarrollo de la acción. Aquí lo que ata lugares tan distintos son las "ideas" que brotan como chispas del choque propiciado por el montaje intelectual del realizador soviético.

En "El acorazado Potemkin" (1925), su siguiente película, Eisenstein abandona momentaneamente el montaje de atracciones para realizar un film de estructura más clásica: volvemos al encadenamiento "lógico" de los espacios que, derivados del desarrollo de la acción determinan en sus relaciones un entramado espacial coherente. La preocupación de Eisenstein va a reflejarse, en este caso, en una construcción de cada uno de los espacios de las secuencias con una perfección y un dominio formal inéditos hasta ese momento, que convierten a este film en la obra maestra indiscutible que hoy ocupa en el arte del siglo XX.

Esta otra vertiente constructiva de Eisenstein presenta asimismo, aspectos nuevos respecto del Espacio Imaginario realizado hasta entonces. La famosa secuencia de la escalinata de Odesa plantea



La escalera, uno de los lugares con más posibilidades expresivas, el ejemplo más significativo del Espacio Imaginario de Eisensteine: la escalinata de Odesa en "El acorazado Potemkin".

el problema de la puesta en escena desde una concepción tan espacial que casi estaríamos tentados a decir que, sin esta dimensión, sin este sentido del espacio, no se hubiera conseguido la intensidad, la emoción, la maestría de esta genial secuencia.

En primer lugar, la elección de la escalinata. La escalera es un lugar de enorme atractivo cinematográfico de larga tradición en el cine (ese plano inclinado que permite movimientos cargados de sentido dramático: el ascenso y el descenso). La escalinata de Odesa se convierte en manos de Eisenstein en un explosivo campo de fuerzas, de líneas de composición, de movimientos, de cambios de escala, de direcciones, de formas. En esta secuencia se vuelve a materializar el método del conflicto, del choque de los distintos elementos, pero centrando la operación en los contrapuntos formales y compositivos y no en hacer colisionar espacios y "temas" radicalmente distintos entre sí, como en el caso del "montaje de atracciones.

Este elaborado sistema de conflictos visuales, motor del dinamismo extraordinario del Espacio Imaginario eisensteniano es expresado así por su autor:

"Es primero un caos (primer plano) de cuerpos que se precipitan hacia adelante. Después un plano general de cuerpos que se precipitan siempre caóticamente. Después este caos se transforma en martilleo rítmico de las botas de los soldados que bajan la escalera.

El movimiento se acelera. El ritmo se precipita:

En el apogeo, el movimiento descendente se trastoca bruscamente en movimiento ascendente: la

avalancha de las masas hacia abajo desemboca en la lenta marcha solemne de la madre completamente sola llevando a su hijo muerto hacia arriba.

La masa. La avalancha de un torrente de lava.
Hacia abajo.

Y, de pronto:

Una figura completamente sola. Lentitud solemne.
Hacia arriba. Esto no dura más que un momento. Y,
de nuevo, salto inverso hacia abajo.

El ritmo se precipita. El movimiento se acelera.

Bruscamente, la huida de la multitud cede su lugar al cochecito del niño que cae. No es tan sólo una aceleración del movimiento. Se salta a un nuevo método de exposición: de lo figurativo se pasa a lo físico, lo que modifica la representación del derrumbe.

También se pasa de primeros planos a planos generales. Del movimiento caótico (la multitud) al movimiento rítmico (los soldados). De una forma de movimiento (hombres que corren, que caen, que galopan) al estadio siguiente de este tema del movimiento (el cochecito de niño que se precipita). Del movimiento hacia abajo al movimiento hacia lo alto. De los numerosos disparos de numerosos fusiles al único cañonazo del acorazado". (27)

Un espacio arquitectónico estructuralmente tan sencillo como una escalera, explota, a través de toda la estrategia de conflictos articulada por Eisenstein, en un resultado expresivo brillante e intenso, conseguido gracias a un dominio extraordinario de los elementos y los recursos derivados exclusivamente de la potencialidad del espacio, del juego de fuerzas que permite.

Eisenstein volverá a retomar el montaje de atracciones en su obra más compleja y arriesgada, "Octubre" y su relativo fracaso le

hará replantearse un método que, en este film, había llevado a su máximo desarrollo.

"Octubre", (1928), sigue conteniendo secuencias con una construcción muy similar a la utilizada en la escalera de Odesa: me refiero a la, no menos famosa, del levantamiento de los puentes, donde vuelve a desplegarse toda la sabiduría formal, de composición, de movimientos, característica de Eisenstein. En esta secuencia se establece la descripción "dramática" de un movimiento mecánico (la apertura de los puentes que aislará una parte de la ciudad de Leningrado del resto) de tal manera que la forma que adopta el Espacio Imaginario organizado por Eisenstein muestra aquel movimiento de una manera radicalmente "antinaturalista": la multiplicidad de puntos de vista adoptados por encima y por debajo del puente, el permanente conflicto de las líneas de la composición formadas por su estructura metálica, los elementos que se superponen al inexorable movimiento de los puentes (cabellera de la mujer, el caballo muerto, etc.) y lo potencian, la alternancia con planos de burgueses que observan la escena en contraste dinámico con el grupo de planos del puente (el movimiento de apertura de este queda formalizado en un movimiento interno de los planos en forma de espiral que lo retarda de manera casi irreal y que contrasta fuertemente con los planos de los grupos de burgueses y otros también estáticos como los de la esfinge),... toda una compleja estrategia que muestra la enorme capacidad de Eisenstein para crear espacios dinámicos.

Pero "Octubre" es más el punto álgido de la experimentación sobre el método del "montaje de atracciones", de la colisión de planos (espacios) radicalmente distintos, sin conexión con el espacio real de la acción, que el magistral desarrollo de secuencias de montaje como la de la escalera de Odesa o la apertura del puente comentada (que no ponen en cuestión la continuidad espacial, aunque sí la temporal, del "edificio imaginario" que se presenta como un todo coherente y homogéneo).

"Octubre" muestra varias líneas de desarrollo del esquema de atracciones ya esbozado en "La huelga". La metáfora ya no es tan mecánica y elemental como veíamos en la dualidad, en el enfrentamiento de "matanza de obreros-matadero" sino que ahora las relaciones (conflictivas siempre) entre los dos fragmentos son más profundas. La primera secuencia de "Octubre" lo ilustra con claridad: una enorme estatua del Zar es derribada por unas cuerdas que tiran de ella, la multitud observa,...

"Sin embargo, pronto estas tomas "literales" dan paso a tomas "figurativas" de otras multitudes - fusiles alzados, guadañas blandidas. En este caso estamos indudablemente de nuevo ante el montaje de atracciones, en su apariencia más radical: la única relación que tiene con el contenido visual de estas tomas con la acción es metafórica". (28)

Pero si la metáfora de "La huelga" establece una relación "intelectual" , (de comparación de significados para producir un razonamiento), entre dos hechos (dos matanzas) cuyos soportes espaciales y temporales son absoluta y radicalmente ajenos e independientes, en "Octubre" esos soportes (sobre todo el

espacial), están más soldados entre sí, la metáfora, a través de la forma del Espacio Imaginario, es más compleja.

"La metáfora cambia de carácter, se vuelve más directa: lo que se está diciendo no es ya "aquí los hombres son masacrados (como en otro lugar) se hace con el ganado", sino "a vosotros que estáis destruyendo esta estatua, millones de campesinos y soldados soviéticos que son vuestros testigos, os observan". La diferencia ideológica es innegable; la diferencia material es manifiesta. El montaje de atracciones se ha convertido en dialéctico, ya que su motor es un conflicto en la mente del espectador ("yo sé que estas tres multitudes no pueden reunirse al mismo tiempo delante de esta estatua, sin embargo, esta es la impresión principal que yo recibo"), un conflicto resuelto simultáneamente y mantenido en la superficie de la pantalla." (29)

Otros desarrollos similares de este problema hacen de "Octubre" una obra que, todavía, sorprende por la intensidad y la fuerza de su forma. Nuestro Espacio Imaginario ha llegado, desde los primeros "encadenamientos" espaciales de Meliés, a un grado de desarrollo difícil de sobrepasar. No porque el modelo alcanzado en "Octubre" suponga el final de un proceso constructivo sino porque, históricamente, la necesidad de elaborar un lenguaje "institucional" para el cine (prácticamente idéntico para la producción socialista como para la capitalista), iba a obligar a los cineastas, como Eisenstein y Vertov, a reprimir su afán de profundizar en unas estructuras lingüísticas que se estaban creando por primera vez.

Años después, en 1938, en plena época de "reflujo" en la actividad artística en la URSS confirmada ya la agonía del

espíritu de la vanguardia soviética bajo la lógica de la construcción del "socialismo real", Eisenstein, que vivirá un periodo largo de inactividad forzosa refugiado en sus escritos, en la enseñanza, en una especie de realización de un "cine imaginario" que se desprende de toda su enciclopédica obra escrita, reflexionará sobre sus experiencias de montaje en los films mencionados:

"El primer exceso consistía en dejarse seducir por la técnica de la yuxtaposición (el método de montaje), el segundo por los elementos a juntar (el contenido del plano).

Lo correcto era ocuparse más de la naturaleza de este principio unificador, de este principio que, para cada obra, engendra en igual medida tanto el contenido de los planos como el revelado por sus yuxtaposiciones." (30)

Se impone volver a la unidad perdida, a la coherencia, a la uniformidad consustancial con una manera de entender el "realismo" que se va a consolidar en el cine soviético en estos años y que deja fuera como "desviaciones" la viva experiencia de los primeros films de Eisenstein. Sus obras posteriores "Alexander Nevski" (1932) e "Ivan el Terrible" (1945/1958) consagran, en mayor o menor medida, su repliegue hacia estructuras espaciales académicas.

"Si ahora consideramos dos trozos de película puestos uno junto al otro, su yuxtaposición se nos aparecerá bajo un ángulo algo distinto.

El trozo A, procedente del tema a desarrollar, y el trozo B, de la misma procedencia, engendran al yuxtaponerse la imagen en la que el contenido del tema se materializa con la máxima claridad." (31)

El abandono definitivo del "montaje de atracciones" queda así sentenciado. La dialéctica de los conflictos de espacios contradictorios se sustituye por la ferrea sujeción a la unidad espacial del "asunto".

"La representación A y la representación B deben ser elegidas entre todos los detalles posibles en el interior del tema desarrollado,...". (32).

Vertov procede de las filas del futurismo. Sus experiencias en la poesía y la música dentro de la enfebrecida vanguardia de la época son sus bases de partida para acometer sus primeros contactos con el cine. Vertov es la conciencia radical, revolucionaria, de la vanguardia, no ya desde el punto de vista ideológico (que lo es) sino desde el punto de vista estético: el cine es un medio que no necesita adherencias ni justificaciones tomadas de otras artes (literatura y teatro) que solo contribuyen a corromper su propia fuerza expresiva. Hasta aquí, las enseñanzas de los manifiestos futuristas. Esta búsqueda, casi obsesiva, de la especificidad fílmica hará que Vertov centre en el montaje el núcleo original del nuevo lenguaje.

Montando fragmentos de actualidades, Vertov empieza a reflexionar sobre la propia actividad constructiva que realiza. Absorbe los precedentes de la vanguardia plástica en lo referente al montaje de fragmentos dispersos, de distintas procedencias, que ya había adquirido un notable desarrollo con las experiencias de los "collages" cubistas, los "ready-made" de Duchamp, los ensambles y fotomontajes dadaístas, etc. El moderno procedimiento de

construcción del espacio de la imagen resultaba, de esta manera, estrechamente vinculado a un mecanismo básico del lenguaje cinematográfico.

Vertov comienza definiendo las piezas elementales que van a componer el "edificio imaginario" del film, y nombra, así, los "cine-objetos":

"...podemos considerar el cine-objeto como un fragmento de negativo, como una "toma" (o "cuadro" en el sentido ruso de esa palabra) utilizada por el realizador en un montaje determinado, sin haber participado para nada en su realización". (33)

En la revista LEF de junio de 1923 aparecen una serie de artículos sobre el nuevo cine. Junto al famoso "Montaje de las atracciones" de Eisenstein, varios manifiestos de Vertov reunidos bajo el título "La revolución de los kinoks", y, entre ellos, un cartel convocando a una extraña conferencia sobre el tema "Habitación cine - frase" en una, no menos extraña, "Sala de los intervalos" de Moscú. El comentario de Vertov al misterioso cartel resulta ser el más poético y esclarecedor comentario sobre el Espacio Imaginario del cine hecho hasta el momento:

"...Yo soy el cine-ojo. Yo soy un constructor.

Te instalé, creada por mí, en la habitación más extraordinaria, que no existía antes de este instante y que también ha sido creada por mí.

Esta habitación de doce paredes tomadas por mí en las diferentes partes del mundo.

Al combinar entre ellas las tomas de las paredes y de los detalles,

logré colocarlas en el orden que te gusta y logré construir con precisión, sobre los intervalos, una cine-frase que no es otra cosa más que ésta habitación." (34)

Si el elemento estructural básico es el "cine-objeto", el "intervalo" va a suponer, en la reflexión de Vertov, la clave del proceso constructivo que el montaje representa: el paso de un fragmento a otro. Hay que insistir en que, aunque el proceso del montaje ya se había elaborado en Griffith, con Vertov se transforma radicalmente la naturaleza no solo de cada uno de los fragmentos sino, también, de sus relaciones, y, por lo tanto de todo el conjunto. En efecto, la cualidad de los "cine-objetos" de elementos en bruto tomados de la realidad sin interferencias, incluso siendo obtenidos por otros realizadores, (con lo cual la "huella" del autor queda deliberadamente en entredicho en un intento, desesperado e ingenuo, de convertir aquellos fragmentos en materiales "puros"), potencia la construcción de un Espacio Imaginario no homogéneo, que llevado por Vertov a su expresión más extremada (siguiendo así, al límite, las experiencias de Kulechov sobre la "geografía ideal" del cine), produce una "habitación imaginaria" cuyos límites se localizan en diferentes partes del planeta.

El espacio cinematográfico logra así, por primera vez, su formulación más extrema, libre ya, totalmente, de cualquier atadura con la realidad, explotando al máximo las específicas posibilidades del medio para construir sus propios universos formales.

"Para Vertov, el empleo del intervalo, de la pegadura de un trozo de película con otro, conduce a la construcción de un tiempo y un espacio fílmicos, diferentes del espacio y el tiempo reales. Esto es lo que él ilustra (en lo que se refiere al espacio) con su construcción de una "habitación de doce muros tomados en las diferentes partes del mundo", de "esta sala de los intervalos" que no tiene ninguna existencia, sino es a través del film y su montaje". (35)

Un espacio objetivamente incoherente y absurdo, adquiere, por la intervención de un proceso constructivo propio del medio cinematográfico, la cualidad de un espacio "real", de existencia efímera pero innegable.

Los realizadores ya no sienten la fascinación de la reproducción de la realidad, del espacio visual, sino la producida por la intervención de los nuevos procedimientos constructivos que dan origen a nuevas "realidades", cuya fuerza reside en las propias imágenes. Este centrar la importancia en el medio y no en lo registrado (cuyo inconsciente pionero era el ya lejano Meliés), es expresado por Vertov en su valoración de la cámara como instrumento que debe eliminar las insuficiencias del ojo humano en su captación de la realidad. Esto, unido a la obsesión por el movimiento heredada de los futuristas, produce una revelación del espacio de un lirismo desbordado:

"... Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo tal como sólo yo puedo verlo.

De ahora en adelante y para siempre me liberaré de la inmovilidad humana; estoy en perpetuo movimiento, me acerco a los objetos, me alejo de ellos, me deslizo bajo ellos, me encaramo sobre

ellos, avanzo al lado del hocico de un caballo al galope, me hundo en medio de una multitud, corro frente a los soldados que cargan, me tiro de espaldas, despego con los aeroplanos, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan."
(36)

Si Eisenstein supone la profundización del Espacio Imaginario del cine a través de un proceso de "intelectualización" del montaje de espacios diferentes construyendo un "edificio imaginario" cuyos lugares de la acción, cuyos espacios, estan conectados "dialécticamente", Vertov, supone la voladura consciente de toda esa construcción considerada como "arquitectura de la representación".

Vertov "desconstruye" no la imagen en sí, sino toda la estrategia precedente (y contemporánea, veanse sus diferencias con Eisenstein) encaminada a levantar un sólido edificio de "representación", de "ficción". Su violento rechazo del discurso lineal, aparentemente coherente, formalmente unitario, "lógico" en su desarrollo, procede, aparte de su firme ideología, de la convicción de que ese discurso, aunque se vea enormemente alterado por transformaciones de su sintaxis (de nuevo Eisenstein), es, profundamente, falso. Vertov, armado con su cámara, se sumerge en el torbellino cotidiano que le ofrece la realidad viva, inclasificable, que se resiste a ser embutida en estructuras previas, "dramatizadas", como las que masivamente contaban esa realidad a través del cine.

"Todas las representaciones teatrales y todos los films se construyen exactamente de la misma manera: un dramaturgo o un guionista, luego un

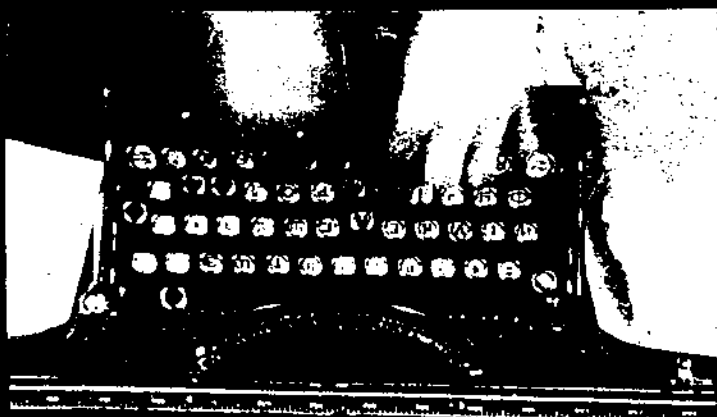
director de escena o un realizador, luego unos actores, unos ensayos, unos decorados y una representación ante el público". (37)

Frente a esa organización previa de los hechos encaminada a mostrarnos un "trozo de vida", Vertov persigue "la vida tal como es", el flujo continuo, sin estructurar, de lo cotidiano.

"Todo eso no tiene nada que ver con lo que constituye la verdadera vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos." (38)

Dejando a un lado el problema de que la actitud de Vertov en realidad lo que pide es una forma de "construir" nuestro "edificio imaginario" (tanto en su forma como en su significado) de una manera diferente, no tomada del teatro o la literatura burguesas del XIX, lo que resulta profundamente radical en ella es su punto de partida haciendo tabla rasa, negación total de toda la "espacialidad" precedente, y, esto, no solo como propuesta teórica expresada de una forma más o menos brillante y entusiasta, sino concretada, de una manera rotunda en su film "El hombre de la cámara" (1929).

Aunque la fuerza de sus imágenes es absolutamente impermeable a una descripción literaria, será útil reproducir su desarrollo para poder acercarnos a las intenciones de Vertov y entender mejor su particular manera de formalizar el inédito E.I. de este film. (39)



Vertov: "El hombre de la cámara". El ojo de la cámara como instrumento no solo de análisis sino, sobre todo, de interpretación de la realidad. El espacio imaginario como representación profunda del espacio cotidiano visible.

Película de una enorme complejidad, nada "transparente" (aunque perfectamente comprensible), propone, en el territorio de nuestro Espacio Imaginario, la formalización de una complicada estructura de espacios derivada de una, no menos densa, intersección de estructuras de significados diversos. "El hombre de la cámara" expresa tres niveles de producción-construcción del Espacio Imaginario del cine: la realidad visible, el registro de esa realidad y la formación de una nueva y diferente, pero surgida de la anterior, la cinematográfica. Estos tres niveles se entrecruzan constantemente a lo largo del film rompiendo la linealidad habitual y reproduciendo, en los tres, el sentido de una nueva construcción, puramente cinematográfica, que Vertov centra en el montaje.

Estas tres posturas ante el Espacio Imaginario representadas por Pudovkin, Eisenstein y Vertov, (derecha, centro e izquierda del cine en la terminología del Godard de los años sesenta), suponen el más alto grado de conceptualización alcanzado por el lenguaje cinematográfico naciente, es decir, el lenguaje de un cine exclusivamente basado en la imagen. Suponen, también, el punto de contacto entre las vanguardias históricas y el todavía muy joven arte de las imágenes en movimiento, más desarrollado y complejo de los establecidos en torno a los años veinte, (aparte del grupo de cine "abstracto" integrado por Ruttmann, Eggeling y Richter, podríamos considerar las experiencias de Leger y Man Ray y la vanguardia francesa entorno a las figuras de Abel Gance, L'Herbier y Epstein, sin contar las del grupo surrealista con la

figura indiscutible de Luis Buñuel). Pero el caso de los soviéticos es significativo para nosotros por lo que supone de reflexión y puesta en práctica de unos conceptos que salen directamente del arsenal de las vanguardias y, al mismo tiempo, son consecuencia inmediata de las propias características estructurales del medio cinematográfico.

Con los soviéticos, pues, la mirada de las vanguardias, la mirada de la modernidad, va a encontrar su más expresivo soporte: el cine.

3.5.- Dos ejemplos.

De manera similar a cuando intentamos reflejar la existencia del Espacio Imaginario en algunas obras de Mies y Le Corbusier y cómo se mostraba, en cada uno, de manera radicalmente diferente y, al mismo tiempo, indisolublemente unidas a los caracteres propios de la modernidad; vamos a proceder ahora, en el otro campo de nuestra observación, el cine, a analizar las formas que adquiere el Espacio Imaginario en dos cineastas extraordinariamente significativos en este sentido: Buster Keaton y Alfred Hitchcock.

Los motivos de la elección de estos dos "arquitectos imaginarios" responden a la necesidad de extraer del cine aquellos ejemplos más relevantes en lo que respecta al tema que tratamos, es decir, aquellos realizadores que utilizan el espacio cinematográfico de una forma especialmente significativa que les hace muy próximos a los arquitectos que manifiestan también su sensibilidad acerca de las cuestiones relacionadas con el Espacio Imaginario.

Keaton y Hitchcock son, fundamentalmente, dos extraordinarios constructores de imágenes. Uno situado en los primeros momentos del desarrollo del lenguaje cinematográfico y en contacto (aunque solo fuese a través del "espíritu de la época") con las vanguardias y el momento histórico en el que surgen. El otro por levantar sus "construcciones imaginarias" partiendo de un lenguaje ya consolidado, lejos de la excitante presión de los

años veinte, heredero del espíritu inventivo del cine mudo y poseedor de un arsenal de recursos visuales que hacen de sus films uno de los monumentos más "arquitectónicos" del cine contemporáneo.

Ambos son un ejemplo de dos maneras básicas de trabajar con el Espacio Imaginario en el cine: la primera, que podríamos adjudicar a Keaton, consiste en el uso del espacio de tal manera que se convierte en una materia totalmente moldeable, capaz de absorber las mayores libertades que puedan imaginarse, donde el espacio tiene tanta capacidad de provocar tensiones, acción, en unas situaciones tan inverosímiles, fantásticas, y al mismo tiempo, "reales" (porque, en definitiva, se registra la realidad), que el espacio en sus films, se convierte en el centro principal de atención. La segunda manera de manifestarse el Espacio Imaginario, (y que vendría ligada estrechamente con las primeras aproximaciones que hicimos sobre el tema, es decir, con la experiencia del espacio arquitectónico, con su recorrido), la relacionamos con la obra de Hitchcock porque en ella se manifiesta, más que en ninguna otra a lo largo de la historia del cine, esa capacidad de la imagen en movimiento para comunicarnos experiencias espaciales subjetivas como vehículo de expresión de las emociones y los sentimientos más primarios.

3.6.- Keaton.

Buster Keaton es un hijo natural de las vanguardias. Es decir, no es un hombre que pertenezca a movimiento alguno, ni, mucho menos, un intelectual fascinado por el cine. Y, sin embargo, es uno de los ejemplos de la vanguardia más radicales que puedan encontrarse.

Habría que decir que Keaton es un "producto" de la época, que reúne en su obra toda la carga explosiva, demoledora, de la vanguardia sin presentarse como tal: Keaton no pretende hacer "arte".

"¿Ha visto algo de Jacques Tati, el mimo francés?

KEATON: Muy poco. Lo que ha salido en televisión.

¿Qué le parece?

KEATON: Pues es... No sé cómo lo llamaría usted. Está empeñado en resultar demasiado artístico."
(40)

Para comprender mejor cual es su especial aportación a esa mirada moderna que se concreta en el Espacio Imaginario del cine, vamos a partir de la comparación de su obra, de su personaje, con la de otro grande de la época: Charles Chaplin. Hay que insistir de nuevo que lo que se pretende es indagar en los caracteres definitorios del Espacio Imaginario que exploramos en distintos frentes. No vamos a establecer otras cuestiones que las que afecten directamente a nuestro tema. La comparación de Chaplin con Keaton entra aquí, pues, en esta aproximación a las bases

estructurales de la espacialidad de los films de Keaton, que aparecen con más claridad al confrontarlas con una forma cinematográfica (como la de la obra de Chaplin), que representa la tendencia que el cine institucional va a desarrollar en adelante.

En primer lugar, el cine de Chaplin manifiesta una mirada con fuertes raíces en la tradición literaria de la comedia anglosajona. El mundo de Dickens, los grabados de Doré y la representación de una realidad cotidiana donde lo sórdido, la miseria, son la base del melodrama como visión global de una manera de entender esa realidad. El mundo de Keaton está en las antípodas: es el mundo de lo extraordinario, lo exótico, lo sorprendente, el reverso de la cotidianidad. Es el mundo de la aventura y, por lo tanto, donde lo excepcional ocupa el centro de la mirada: la guerra, los huracanes, el mar, el propio cine, etc, etc.

En esas, tan distintas, realidades los dos personajes se mueven, actúan con comportamientos y actitudes igualmente contrapuestas: Chaplin construye un personaje pequeño, un vagabundo, elevado a la categoría de héroe gracias a su enorme inteligencia, astucia y sensibilidad. "Charlot" es un individuo que lucha con lucidez en un medio hostil, pero en el que sobrevive fundamentalmente porque lo conoce y reacciona en consecuencia. Es un personaje que "viene de lejos", que tiene historia, que tiene memoria, y por tanto es escéptico en un mundo que agoniza. Keaton "es un salvaje" (41),

es un personaje brutalmente primitivo, torpe, tosco, ingenuo en su acepción más radical, en un mundo optimista, eufórico, el mundo de la frontera, de los colonizadores, de los pioneros. Chaplin resuelve sus conflictos con la realidad astutamente, con la elegancia del "gentleman" que se oculta tras el vagabundo, Keaton con la obstinada determinación de un bulldozer, con el empeño, inasequible al desánimo, del aventurero.

Keaton nos devuelve al hombre-máquina, personaje obsesivo de las vanguardias, el autómeta, el *manichino* de De Chirico:

"El motivo del *manichino* es un lugar común que introduce la escuela metafísica en la pintura de nuestro siglo y podrá adoptar personificaciones tan variadas como el maniquí, la muñeca, la marioneta, el mecánico de Leger o el ingeniero dadaísta. Figuras todas casi identificadas con el autómeta, un motivo literario y pictórico que bebe en distintas fuentes y en una tradición que se remonta al "L' homme machine" (1747) de J. O. de La Mettrie, cuyo materialismo mecanicista tiene un enorme atractivo en la época del capitalismo industrial. No se olvide que sobre él se fundamenta el llamado taylorismo, es decir, el sistema descubierto a comienzos del Novecientos por F. W. Taylor con objeto de medir el potencial de la energía mecánica del trabajo que el hombre es capaz de realizar de un modo estadístico." (42)

Chaplin procede, pues, del mundo que la modernidad ha dinamitado. Es un personaje que conserva la "calidad" del individuo. Keaton pertenece al mundo de la vanguardia, es decir al mundo de la máquina, como gigantesca metáfora, donde el individuo desaparece en un universo que ha perdido sus antiguos valores de uso barridos por el vendaval monetario. Keaton ya no es un personaje, es más un objeto, una cosa, que se resiste, que lucha, pero que

ha perdido toda la capacidad de transformación que posee el hombre antes de la crisis de la modernidad. Chaplin es un revolucionario vocacional, Keaton solo aspira a integrarse plenamente en un sistema que, absurdamente, le rechaza (esta obsesionado por casarse, por ir a la guerra, por ser un buen profesional, un buen hijo, etc., etc.).

Keaton responde perfectamente a la figura del "hombre sin atributos", el nuevo individuo metropolitano caracterizado por la actitud blasée:

"La esencia de la actitud blasée -escribe Simmel- reside en la insensibilidad frente a cualquier distinción, pero esto no significa que los objetos no sean percibidos, como en el caso de la insuficiencia mental, sino más bien que el significado y el diverso valor de cada cosa y, en consecuencia, las propias cosas, son percibidos como no esenciales. Al individuo blasée se le aparecen sobre un plano uniforme y en una tonalidad opaca; ningún objeto merece ser preferido a otro: este estado de ánimo es el fiel reflejo subjetivo de una total interiorización de la economía del dinero (...). *Los objetos flotan todos con un mismo peso específico en el constante movimiento de la economía monetaria. Los objetos yacen todos a un mismo nivel y no difieren entre sí más que por el área que ocupan en el espacio.*" (43)

De todo ello tenemos que, si en los films de Chaplin, el centro de la imagen, alrededor de donde gira todo, es el propio personaje de Charlot, en la obra de Keaton el centro está en la relación de su personaje con la realidad. Toda la imagen adquiere así una importancia excepcional, mientras que en Chaplin tiene una importancia menor: lo que cuenta es el propio personaje. De

ahí que sea de enorme significación, en el caso de Keaton, la manera de construir la imagen y, por tanto, la forma que adquiere el Espacio Imaginario en sus films.

En este universo sin cualidad, despersonalizado, maquinal, donde el individuo ya no está en el centro sino en la periferia de un sistema, en este universo de las vanguardias, Keaton representa un personaje ejemplar: una pieza torpe de la gran máquina que, en definitiva, es el film.

La imagen cinematográfica deviene así en un "sistema" cuyas características podemos resumir en:

1. Desaparición de la posición privilegiada del individuo, que se convierte en una parte más integrante del conjunto de la imagen.
2. Importancia del espacio, de la totalidad del sistema en que el individuo está inmerso.
3. Importancia de los elementos que conforman ese espacio: los objetos. La autonomía de los objetos, su radical resistencia a ser sujetos pasivos y, por tanto, su "rebeldía".

Esta "sistema" del que hemos hablado con respecto a la imagen está integrado por los elementos habituales que constituyen la imagen cinematográfica tradicional, es decir, personajes, objetos y espacio, pero ahora tratados de manera diferente. Ya hemos

dicho que los personajes, los actores de la ficción, no ocupan el lugar privilegiado que ocupaban antes y seguirán ocupando en el cine institucional. No quiere decir esto que los personajes en los films de Keaton, hayan perdido toda importancia, sino que su posición ha quedado desplazada dentro del sistema, adjudicándoseles una categoría relevante pero similar al resto de los elementos del mismo.

Es más: al ser la relación entre el todo y las partes el meollo de toda la estrategia de Keaton, convertir esa relación, ese "sistema", en una máquina perfecta, es el objetivo inmediato a conseguir. El medio más exacto está, como en la arquitectura, en construir basándose en la geometría.

Un ejemplo nos ayudará a comprender mejor esto. En "Seven Chances", un Keaton que ha cometido la insensatez de poner un anuncio en el periódico solicitando novia para casarse con premio incluido, espera dormido en un banco de la iglesia. Poco a poco el recinto se irá llenando de novias hasta abarrotarlo por completo. Esta acción, este "gag", tiene, fundamentalmente, una componente visual que es la que determina toda su eficacia y explica la manera de trabajar de Keaton respecto al espacio.

El encuadre que define la situación se basa en el centrado de la imagen respecto del "sistema" general que sirve de soporte a la acción: el espacio de la iglesia registrado frontalmente, buscando la axialidad de la imagen y, por tanto, su equilibrio.

La aparición de Keaton, desde que entra hasta que se sienta, no altera para nada el encuadre. El trazado de su movimiento por el espacio de la iglesia (reforzado por la inmovilidad del encuadre), la posición que ocupa dentro de la imagen al sentarse en uno de los bancos (rompiendo ligeramente la simetría, el equilibrio de todo el "sistema") y la relación entre el gran espacio vacío y la figura aislada de Keaton (relación que se expresa gracias a la elección del plano general que permite hacer semejante lectura); todos estos ingredientes, que constituyen la primera parte de la situación, manifiestan claramente no solo su naturaleza puramente visual sino, además, su carácter estrictamente geométrico.

Cuando la iglesia se va llenando progresivamente, el espacio se va transformando, pero también todo el sistema de la imagen que bascula de la primera relación entre la iglesia y Keaton a la de la bulliciosa masa blanca de las novias y nuestro perplejo personaje, de signo radicalmente contrario. Keaton juega con el Espacio Imaginario siendo consciente del valor de la transformación espacial que se produce con la utilización de "formas" contrapuestas: espacio vacío - espacio abarrotado, un hombre de negro - masa de mujeres de blanco, etc.

Con respecto al sistema que define toda la imagen y la geometría que lo organiza y ordena, Keaton ocupa, como ya hemos dicho, el lugar de una pieza más, protagonista a todas luces, pero pieza, al fin y al cabo, de todo el engranaje. Como tal ha de

manifestarse desde la absoluta inexpresividad de su "cara de palo". Es más, a Keaton solo le queda expresarse a través de la acción, es decir, de los movimientos, de las líneas que trace en el espacio de la imagen.

Como hemos convenido que toda la imagen aspira a ser una máquina perfecta gobernada por la geometría, Keaton tendrá que moverse por semejante campo de fuerzas con absoluto dominio de las leyes físicas. Su control de la imagen (obsesivo hasta la perfección) y su capacidad física convertiran, muchas veces, un Espacio Imaginario basado en la realidad (donde la gravedad ordena y determina en gran medida sus posibilidades de expresión), en uno casi "proyectado", construido sobre la propia pantalla, sobre la propia imagen, saltandose, de manera a veces inverosímil, las normas más elementales de respeto a los condicionantes de la realidad de que parte.

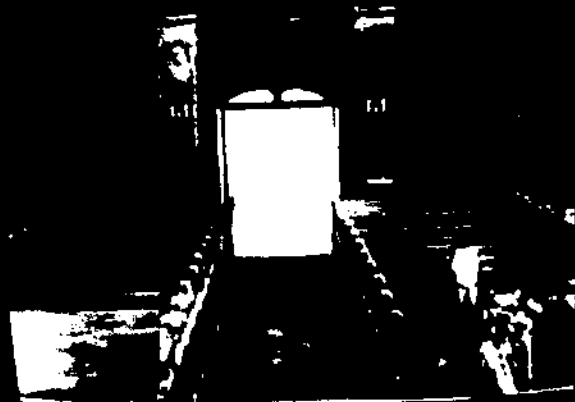
Un rasgo distintivo de Keaton con respecto al hombre-tipo de las vanguardias es que mientras este es "actuado", se mueve con una geometría "mecánica" (recuérdense los ballets de Schlemmer), Keaton es un genuino hombre de acción, de acción instintiva, obstinada hasta el absurdo pero acción viva, trepidante, gobernada por una geometría "libre". (Entre un autómatas y un acróbata, Keaton se mueve con el ritmo de este último en un espacio que ya no es la pista de un circo sino el mundo entero.)

Establecidas las características fundamentales de la obra cinematográfica de Buster Keaton, vamos a analizar más en profundidad la forma del "edificio imaginario" de sus films.

Sus primeros largometrajes datan de 1923 ("The three ages" y "Our hospitality") y algunas de sus obras maestras, como "Steamboat Bill Junior", de 1928. La década de los treinta, junto con la aparición del sonoro marca su decadencia definitiva. Es decir, en muy pocos años se configura la obra de Keaton.

Ajeno por completo a los avatares no solo de las vanguardias históricas sino, incluso, del propio debate en el interior del cine, los films de Keaton utilizan un lenguaje totalmente lleno de arcaísmos para el momento en que están hechos. (Piénsese que films como "El nacimiento de una nación" e "Intolerancia", ambos de D. W. Griffith, son de 1915 y 1916 respectivamente, y ya muestran una codificación del lenguaje cinematográfico totalmente ajeno a aquellas características que comentábamos del cine primitivo).

Ese arcaísmo formal no procede de un deliberado intento de rechazar la fluidez e intensidad narrativa que empieza a adquirir el cine a partir de Griffith, sino de utilizar algunos de los viejos criterios de planificación, de creación del Espacio Imaginario, para lograr una mayor eficacia en el efecto que se espera conseguir en el espectador.



Espacio vacío-espacio lleno. La transformación del espacio visual a través de la exquisita e implacable geometría de la acción en Buster Keaton: "Seven Chances".

La base de la forma del Espacio Imaginario en Keaton está en el mantenimiento de grandes planos (planos generales un poco a la manera de los que se utilizaban, casi exclusivamente, en el cine primitivo) haciendo bascular en torno a ellos las distintas situaciones, los distintos gags.

Si tomamos como modelo la secuencia anteriormente descrita de la iglesia abarrotada de novias se comprenderá mejor lo dicho. La planificación de esa secuencia está formada por diferentes planos, de diferentes tamaños (planos generales que recogen todo el espacio y planos más próximos "ampliando" aspectos del mismo, incluso planos de pequeños detalles, como el de los boletos para viajar a las cataratas del Niágara y a Reno), pero la estructura central de la secuencia, lo que la ordena y da sentido, es el plano general descrito en el que vemos toda la iglesia. Con este plano arranca la situación y aunque a veces se sustituya por "fragmentos" de ese espacio, volveremos necesariamente a él porque representa, muestra con extraordinaria claridad, la máquina keatoniana de la relación, los conflictos, entre el individuo y lo que lo rodea.

Podemos, pues, concluir que ese plano-tipo, que genera y vertebral toda la secuencia, debe estar construido, para que la imagen funcione con la precisión característica en Keaton, en base a una fuerte estructura espacial y geométrica, a la que no es ajena esa cierta "autarquía" del plano-tipo, ese carácter casi de plano cerrado en sí mismo, autónomo, de encuadre fijo, que antes

calificábamos de "arcaico" al referirnos a la forma del Espacio Imaginario de estos films.

Como resumen de todo lo dicho, situaría en dos puntos las características más acusadas del Espacio Imaginario en Keaton:

1. Las "transformaciones" espaciales.

2. La "rebelión" de los objetos.

Tanto una como otra ponen de manifiesto una condición básica del Espacio Imaginario: el carácter móvil e inestable de lo, aparentemente, inmutable: el espacio arquitectónico y los objetos contenidos en él. Es por ello que, en Keaton, el Espacio Imaginario adquiere una de sus formulaciones más extrmas.

De las "transformaciones" espaciales ya hemos hablado en la secuencia de la iglesia: el espacio se "mueve" a través del progresivo "llenado" del vacío inicial por una masa homogénea y bulliciosa. En "La casa eléctrica", la introducción de todo tipo de inventos inútiles la convierten en un lugar completamente inhabitable y absurdo. En "Steamboat Bill Junior" un viento huracanado "barre" materialmente la ciudad: las casas no solo se derrumban sino que vuelan; un movimiento incesante trastoca todos los elementos urbanos recolocándolos de manera arbitraria. En "Sherlock Jr." (1924), Keaton utiliza magistralmente el Espacio Imaginario del cine: se "introduce" en una película y queda a

merced de los cambios de plano, es decir, el personaje que interpreta se ve sorprendido constantemente por el hecho "brutal", propio del lenguaje cinematográfico, de que el montaje, el pasar de un plano a otro, lleva a un salto espacial tan grande como se quiera en un tiempo mínimo; el siempre perplejo Keaton no ha terminado de acostumbrarse a andar por una roca junto al mar cuando, de repente, se encuentra en medio de una selva rodeado de fieras. Esta "independencia" del personaje con respecto al lugar en que se encuentra tiene otra ingeniosa aplicación en un "viaje" en coche: Keaton sube a su automovil, el espacio que le rodea se "disuelve" y en su lugar "surge" uno nuevo que representa el punto de destino, Keaton se baja; el movimiento, el desplazamiento a través del espacio y el tiempo, no podía tener una interpretación más expresivamente cinematográfica.

El espacio es, para Keaton, una materia extraordinariamente moldeable.

Los objetos tienen, también, un papel importante en la producción incesante de este Espacio Imaginario. Los objetos adquieren vida propia, se vuelven autónomos, independientes y, por tanto "rebeldes". Veremos constantemente a Keaton en una tozuda y absurda lucha contra objetos de todo tipo y tamaño: en "Seven Chances" perseguido por una incansable avalancha de piedras; en "Go West" (1925) vapuleado por el movimiento de unos toneles; en "The navigator" (1924) intentando, junto con su inútil novia, controlar un solitario trasatlántico, o abrir una simple lata de

comida, o escapar a un pequeño cañón que le "persigue" obstinadamente; en "The General" (1926) es el tren el objeto a dominar, etc., etc., etc.

En aquellas "transformaciones" y en estos conflictos vemos aparecer, además, nuevos caracteres de lo moderno, como, por ejemplo, la acumulación, como mecanismo generador de los cambios consustanciales a la producción del Espacio Imaginario. Acumulación progresiva, hasta el disparate, de elementos repetidos, de la serie: novias de blanco, piedras, toneles, etc.

Keaton resume en una palabra, la modernidad, pero no desde la militancia de las vanguardias sino desde la inconsciencia y la enorme intuición de un artista ferreamente arraigado en su tiempo.

3.7.- Hitchcock.

Dentro del cine, Hitchcock nos va a situar en una orbita muy diferente de la que veíamos hasta ahora. Téngase en cuenta que hemos hablado preferentemente del lenguaje cinematográfico en sus inicios, del medio de expresión que va estrechamente relacionado con las imágenes en movimiento mudas, porque, además de ir unido su desarrollo al de las vanguardias históricas, sus propias

limitaciones (sólo imágenes) permitieron construir un lenguaje inédito y específico.

La aparición del sonoro supuso, por lo mismo, un retroceso en cuanto a la elaboración posterior de ese lenguaje que había adquirido en ese momento, finales de los veinte, una madurez expresiva ya muy lejos de los balbuceos ingenuos de los primeros años del siglo. El sonoro introduce una carga de "realidad" en la imagen que hace inviable la libertad y la imaginación que, por ejemplo, los films de Keaton, desplegaban con entusiasmo. El cine vuelve a las estructuras dramáticas y el diálogo se convierte en el centro, en el verdadero espacio de la acción.

Hitchcock es un cineasta formado en el cine mudo y, por tanto, especialmente sensible con la materia fundamental que tiene entre sus manos: la imagen. Al mismo tiempo, se trata de un autor cuya obra se caracteriza por la ausencia de los "grandes temas", es decir, por un cine que busca la esencia del fenómeno cinematográfico en su propia especificidad. El cine de Hitchcock golpea donde más duele: en las zonas de la conciencia más vulnerables porque son las que no pueden defenderse con la razón, aquellas donde se despierta el miedo, la angustia, el terror.

En este sentido Hitchcock representa el llevar una determinada tendencia histórica del cine hasta sus últimas consecuencias. Me refiero a aquella tendencia protagonizada por el más característico cine norteamericano representado por la industria

de Hollywood. Un cine que se basa, en sus estructuras más profundas, en la creación de un universo de ficción, de fábula en su sentido más extremo, pero al mismo tiempo, "identificado" con el espectador. Esta continuidad absoluta que debe haber entre la pantalla y la persona que contempla el film, está ya totalmente lejos de aquella opción, (representada por Eisenstein o por Vertov), que "extraña" al espectador, que le pone el lenguaje cinematográfico en medio para evitar que se sumerja de forma irreflexiva en la realidad registrada por las imágenes. Toda la estrategia de Hollywood, que arranca de las preocupaciones de Griffith, se basa, en este sentido, en la profundización y perfeccionamiento de los mecanismos de identificación de la imagen con el espectador.

La pretensión fundamental de la obra de Hitchcock está, pues, en despertar las emociones primarias. Para ello es fundamental la construcción de un universo visual coherente e identificable y que se pueda habitar, no solo por los personajes de la ficción sino, sobre todo y a través de ellos, por los propios espectadores.

Soporte imprescindible de ese universo visual, como ya se ha dicho, es nuestro Espacio Imaginario. En los films de Hitchcock y atendiendo en primera instancia a asegurar la participación del espectador en la ficción, ese Espacio Imaginario se construye partiendo de la enorme importancia que, para llevar a cabo semejante estrategia, adquiere el juego de los puntos de vista.

Como ya decía Benjamin, ese "inconsciente óptico" que supone el punto de vista de la cámara, es, para nosotros, la concreción del carácter "objetivo" que esta tiene en su registro de la realidad. La cámara, su posición, su ángulo, su mirada en definitiva, coincidente con la del espectador, permanecen "fuera" del acontecimiento que se filma. Esta es la característica fundacional del cine. Pero a medida que el desarrollo y perfeccionamiento de su lenguaje va inclinándose por la construcción de historias de ficción, va aumentando en paralelo la necesidad de implicar a los espectadores y, por tanto, en aumentar el carácter "subjetivo" de la toma de vistas.

De hecho, el lenguaje institucional del cine establece claramente ese doble carácter de la cámara. Un film de estructura visual tradicional se desenvuelve, normalmente, en la órbita del punto de vista objetivo, fuera del acontecimiento, (de ahí la prohibición expresa a los actores de mirar a la cámara porque el simple hecho de hacerlo destruye inmediatamente esa distancia que la objetividad necesita). Cuando, en esa estructura, se introducen planos subjetivos, la ficción adopta en esos especiales momentos, el punto de vista de algún personaje protagonista que, en ese momento, establece con el espectador una fuerte relación de proximidad afectiva.

En la historia del cine ha habido casos extremos de uso de esta conexión subjetiva entre las miradas de la cámara, un personaje y el espectador. El más significativo es el de "La dama del lago"

(1946) de Robert Montgomery, en el que la historia se cuenta, íntegramente, en primera persona, (en correspondencia con la forma de la novela original), que coincide con el detective protagonista de la trama. El resultado muestra de manera contundente la imposibilidad de identificar constantemente, ambos puntos de vista: el de la cámara y el del protagonista-espectador. No se puede prescindir completamente del carácter objetivo del ojo mecánico de la cámara y, menos, disolver en su punto de vista la complejidad psicológica de la mirada humana.

La única estrategia posible es pues, la incrustación, en determinados momentos, de la mirada subjetiva en un discurso en el que predomina la objetividad del punto de vista adoptado.

Quizas el que mejor y más profundamente haya trabajado en esta dirección sea Alfred Hitchcock. Sus películas son la expresión más lograda del Espacio Imaginario como vivencia de la arquitectura, como manifestación extrema de la capacidad de emoción subjetiva que todo espacio arquitectónico es capaz de despertar.

La estrategia de Hitchcock en este sentido es, pues, una especie de dialéctica incesante entre la objetividad y la subjetividad del punto de vista que va construyendo la ficción, del punto de vista que levanta, al mismo tiempo, el edificio imaginario del film. Vemos a un personaje que mira, luego aquello que es objeto de su mirada y, finalmente, la reacción que dicha mirada provoca

en el personaje. Este sería el esquema básico de la "frase" cinematográfica característica de Hitchcock en lo que al Espacio Imaginario se refiere. Para que sea eficaz, es decir, para que dicha frase sea vehículo de la conmoción del espectador y le arrastre desde su butaca al mismo centro de la acción, las tres partes que la integran han de saltar de una manera precisa y equilibrada, de la objetividad a la subjetividad para volver al principio del proceso:

OBJETIVIDAD....SUBJETIVIDAD....OBJETIVIDAD

Esta pieza básica del Espacio Imaginario del film se convierte en una operación mucho más compleja que la provocada por la propia ubicuidad de la cámara, consustancial con el proceso del montaje, porque si en este caso la dificultad estriba en ordenar las imágenes, los fragmentos del espacio para evitar que el espectador se pierda en la "geografía ideal" del film, en el caso de la "frase" típicamente hitchcockiana el objetivo está en trasladar psicológicamente al espectador al espacio de la acción contenido en la imagen, es decir, en hacerle habitar el Espacio Imaginario.

Antes de entrar a ver ejemplos concretos vamos a tratar una característica esencial a todos ellos: la sensibilidad espacial demostrada por su autor en cuanto al potencial "dramático", emocional de la elección de los lugares y de las arquitecturas mostradas.

En primer lugar tenemos la casa. La arquitectura individualizada que adquiere por su propia definición, fuertemente aislada, un caracter protagonista más del film. Las inolvidables e inquietantes casas de Hitchcock: en "Rebeca", "Psicosis", "Los pájaros",...

"Hitchcock:...en cierta manera, la película ("Rebeca") es la historia de una casa; se puede decir también que la casa es uno de los tres personajes del film."

"...recuerde que la casa de Rebeca no tenía ninguna situación geográfica precisa, estaba completamente aislada, y todo esto se encuentra de nuevo en "The Birds". Es instintivo por mi parte: debo situar la casa aislada para asegurarme de que en ella el miedo no tendrá recursos. En Rebeca, la casa se encuentra alejada de todo, y ni siquiera se sabe de que ciudad depende." (44)

La casa, precisamente por su caracter familiar, entrañable, evocador, se convierte a través de la mirada de Hitchcock en un lugar donde el crimen encuentra, paradójicamente, su sitio. Casas que necesitan de una concreta definición estilística: "gótico californiano" en "Psicosis", un pastiche del "Falling water" de Wright en "Con la muerte en los talones", etc.

En general, el lugar de la acción tiene en Hitchcock una fuerza expresiva inédita en la historia del cine. Desde los "microespacios" como en "Náufragos", donde todo el film transcurre en un bote salvavidas, al paisaje abierto y "abstracto" de "Con la muerte en los talones", donde se desarrolla una secuencia entera en un paisaje desierto a plena

luz del día, creando, a pesar de todo ello, una atmósfera totalmente inquietante.

Para terminar, comentaremos dos ejemplos de lo que hemos denominado frase-tipo de la obra de Hitchcock que tiene dos magníficas expresiones en "Vértigo" y en "La ventana indiscreta".

En esta última, tenemos el ejemplo de como toda la arquitectura del film se construye desde el protagonismo absoluto del punto de vista. Es decir, aquí el punto de vista es el generador de todo el Espacio Imaginario del film. Toda la acción que ocurre en él es una acción, o serie de acciones, vistas por un personaje desde su particular posición en el espacio: un fotógrafo, inmovilizado por un accidente, es testigo desde su ventana, de lo que pasa en el espacio de un patio interior de manzana. La arquitectura tiene aquí un peso considerable porque todas las acciones se ven a través de los distintos elementos de los edificios que configuran el patio: fundamentalmente a través de las ventanas de las casas. Esto produce un Espacio Imaginario "interrumpido" constantemente: vemos (ve el personaje) partes de la acción cuando se desarrollan delante de la ventana, y no vemos (o imaginamos), cuando transcurren en aquellas partes de las casas vecinas sin huecos.

Hay una secuencia en "Vertigo" que ilustra perfectamente la estrategia objetividad-subjetividad que analizábamos antes. James Stewart sigue en automóvil al enigmático personaje interpretado por Kim Novak que conduce otro por las calles de S. Francisco.

Esta secuencia, la sensación que pretende despertar, está basada íntegramente en la elección del lugar, por un lado, y en el Espacio Imaginario correspondiente a ese lugar. El coche de Kim Novak gira en la primera esquina, James Stewart, hace la misma operación. Kim Novak vuelve a girar en la siguiente, Stewart no la pierde de vista. Esta operación se repite varias veces de tal manera que después de varios giros en distintos sentidos y teniendo en cuenta que ambos vehículos se mueven por un entramado de calles ortogonales, perfectamente regular, la sensación del perseguidor al efectuar cuatro o cinco giros en sentidos diferentes por tales calles, es la de desorientación absoluta, hasta tal punto que cuando ya se encuentra completamente perdido, descubre con estupor que Kim Novak le ha conducido ;hasta su propia casa!.

La elección de la cuadrícula de calles típica de las ciudades norteamericanas, estructura espacial clara donde las haya, se convierte aquí, por medio del Espacio Imaginario trazado por Hitchcock a través de los movimientos de los coches, en un auténtico laberinto.

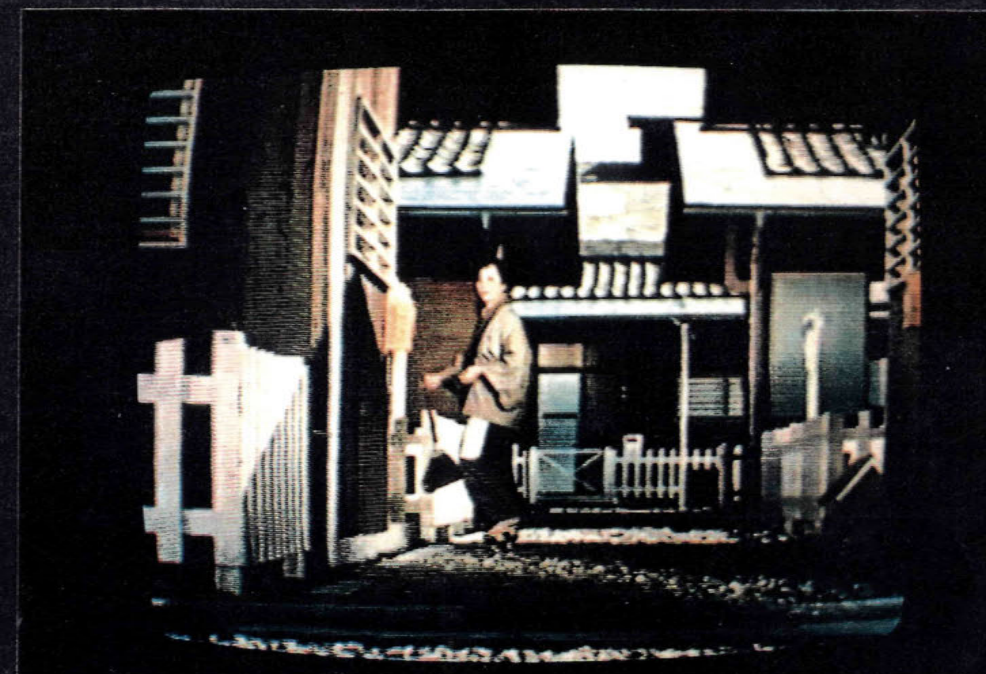
3.8.- La organización del Espacio Imaginario en "Buenos días" de Yasuhiro Ozu.

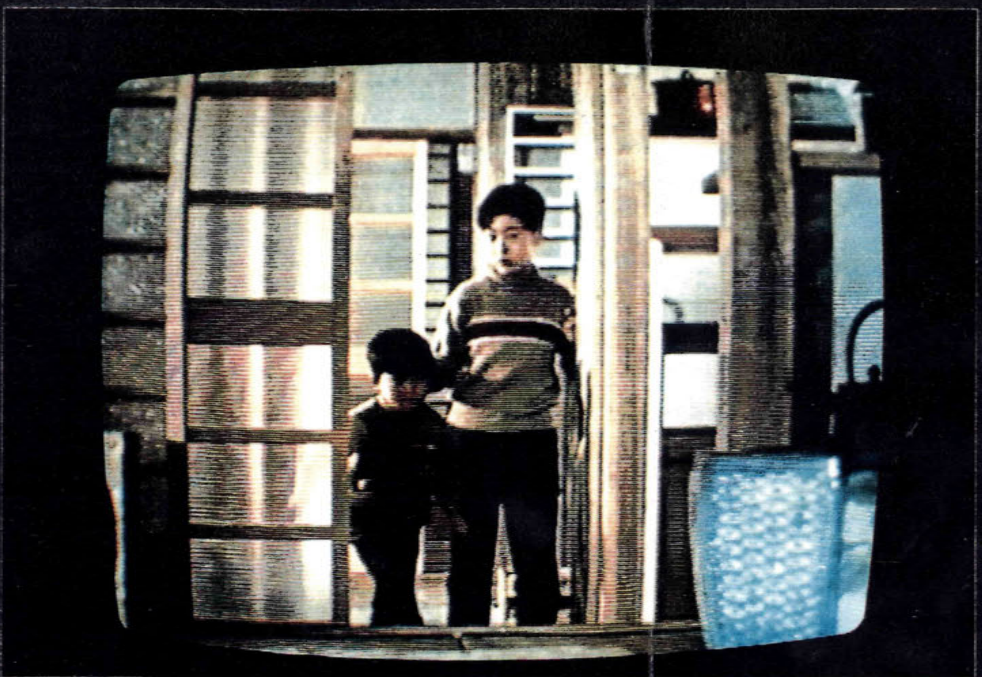
Si el lenguaje cinematográfico derivado de la evolución histórica que se ha señalado en las páginas precedentes, organiza el espacio en función de su continuidad a través de la fragmentación de los diferentes puntos de vista para producir al final la recomposición mental, en el espectador, de un espacio coherente y unitario, en el caso del cineasta japonés Yasuhiro Ozu, y más concretamente de su película "Buenos días" (1959), el objetivo perseguido en cuanto a la producción de Espacio Imaginario es radicalmente diferente.

En este caso se persigue una cierta "confusión" espacial en el sentido de que se crea un espacio de la acción no claramente definido, poco diáfano, del que no queda una conciencia espacial evidente en el espectador.

Para comprender mejor esta afirmación hay que hacer mención del argumento de esta película de Ozu. Se trata de la vida cotidiana de varias familias de un barrio de casitas unifamiliares en donde se entrecruzan pequeñas historias triviales que tienen un mínimo espesor dramático.

"Buenos días" de Yasuhiro Ozu: la inmovilidad del encuadre recoge en su interior un espacio exquisitamente organizado, desde la composición de los elementos hasta la estratificación de la profundidad espacial.







El espacio nuclear es la casa japonesa más o menos tradicional. La forma en que Ozu muestra ese espacio (como la que utiliza en todo el film) se basa en criterios de construcción de la imagen un tanto singulares, llevados con un rigor extremo: planos estáticos con ausencia absoluta de movimientos de cámara y puntos de vista siempre a la altura de una persona sentada en el suelo.

Dada la estricta inmovilidad de la cámara se potencian extraordinariamente los parámetros visuales que producen el espacio del plano. En otras palabras, la composición. Podríamos destacar dos aspectos de esta composición en cuanto hace relación con el espacio que estudiamos.

1. Los personajes quedan siempre situados sobre una trama formada por el dibujo de las estructuras de los distintos paneles, biombos y puertas correderas que constituyen los paramentos de separación de las distintas habitaciones de la casa. Esta trama cuidadosamente diseñada (se trata de decorados hechos expresamente y no de interiores naturales), constituye un fondo de los personajes casi abstracto y, a la vez, generador de una especial cualidad espacial ya que, por sus diferentes dibujos y texturas (papel, vidrio grabado, vidrio transparente) y por las características de los distintos paneles (unos fijos, otros móviles) se crea un espacio, en cada plano del film, que no participa nunca de la imagen perspectiva en el sentido de crear profundidad

espacial, sino que se muestra como una acumulación de estratos, separados por las distintas mamparas, creando un espacio "plano", extraordinariamente elaborado en cuanto a su definición formal pero incierto en cuanto a su comprensión.

A ello contribuye la propia disposición y configuración interna de las paredes, de los límites espaciales de la casa japonesa. En contraposición, la casa occidental, cuyas paredes, lisas y uniformes, solo quedan interrumpidas o perforadas por ventanas, cuadros o puertas, produce una configuración visual basada en cajas espaciales más o menos autónomas, pero definidas por la "limpieza", uniformidad y rotundidad de sus límites. Mientras los paneles de la casa japonesa son más proclives a generar en la imagen espacios neoplásticos, abstractos, y, en manos de un cineasta tan exquisito como Ozu, un Espacio Imaginario en el que no se sabe exactamente donde empiezan y acaban los distintos fragmentos espaciales que se acumulan en la profundidad extraña que muestra la imagen.

Además, cada plano organiza su estructura compositiva, esa "jaula" tramada del fondo de los personajes (que a veces se superpone a ellos), de tal manera que, en la mayoría de los casos prevalezca la ortogonalidad de esa estructura. Hay una disposición preferente a conservar las líneas paralelas a los límites del encuadre y un rechazo de las diagonales, de

las composiciones con líneas en fuga que produzcan fuertes tensiones. Incluso cuando estas aparecen (puntos de vista que centran las esquinas de las habitaciones), se trata de momentos significativos dentro del desarrollo argumental. Si no, el punto de vista preferente es perpendicular a las paredes que, sucesivamente, van cerrando los distintos espacios en profundidad.

Si cada plano muestra un espacio así de confuso, la organización de los distintos planos (que, además, alternan las distintas viviendas en una estrategia de saltos continuos de una familia a otra), produce una confusión global que afecta al conjunto de las viviendas hasta el punto que el espacio recompuesto mentalmente por el espectador, el Espacio Imaginario resultante creado por el film es un "único" espacio formado por el de todas las viviendas.

Esta deliberada confusión llega a tal extremo que hay planos en los que, por la posición de cámara y la disposición del espacio arquitectónico, pueden observarse en un mismo plano tres espacios diferentes: el vestíbulo de una casa, el exterior y la entrada de la casa de enfrente. Pero el planteamiento de Ozu es tan estricto que la imagen de esos tres espacios muestra un espacio único, extraño, solo revelado por la acción que en el plano se desarrolla,

gracias a la cual "descubrimos" que se trata de tres espacios distintos.

Además, Ozu, concibe el espacio de la acción (y por lo tanto la arquitectura que lo define) como una manifestación clara de la tradición japonesa del lugar, del "Ma", que ya comentamos en páginas anteriores. En efecto, vimos como el "Ma" implica la comprensión del espacio no en función de su envoltura física, de su arquitectura en su sentido más restringido, sino en función de la actividad que en ella se realiza, en función de la acción. La construcción y organización de los decorados en los films de Ozu responden al mismo criterio:

"El emplazamiento de las habitaciones y el tamaño de cada habitación se decidían tomando en cuenta el espacio de tiempo de la interpretación de los actores. Uno se incorpora y da unos pasos, cuando aparece otro personaje. O bien un personaje ingresa por la entrada, sigue por el corredor y sube por la escalera. El tiempo que Ozu deseaba dar a este movimiento del actor nos llevaba a decidir la longitud que debía tener el corredor. El espacio de tiempo de su dramaturgia nos dictaba la medida del decorado. Esto es lo que otorgaba ritmo a sus films.

...

El ritmo del movimiento de cada plano está organizado por el espacio de tiempo del film entero." (45)

La obra de Ozu es un exponente más dentro de la historia del cine de la utilización del espacio y de la arquitectura con una finalidad y, sobre todo con una sabiduría tal que consiguen hacer de sus películas la expresión viva de una

realidad gracias a un extraordinario sentido del espacio, de como el espacio puede "hablar", a veces mejor que las palabras, y de la capacidad de la propia arquitectura para generar, en manos de estos grandes creadores, estructuras visuales tan complejas conceptualmente como las que hemos comentado.

3.9.-El espacio en el video...

¿Es posible un espacio, en la imagen en movimiento, distinto al ya consagrado por el cine?

Como ya hemos visto, el Espacio Imaginario desarrollado por aquel medio, parte de dos premisas fundamentales: la cámara y el montaje. Vamos a repasar brevemente el papel jugado por estos elementos para pasar, a continuación, a ver cómo la imagen video puede ser "otra cosa" (aunque generalmente repita los esquemas perfeccionados por el cine).

La cámara cinematográfica, como ya se ha dicho, es heredera de la cámara oscura y, por lo tanto, hija de la revolución figurativa de la perspectiva renacentista. La cámara oscura, la cámara cinematográfica "registran" el espacio ante ella en una imagen única. El continuo espacial de la caja perspectiva queda así "grabado" sobre una superficie en una suerte de representación plana que se ha convertido en el modelo más próximo a la realidad visible. Si a esa imagen del espacio se le añade el paso del tiempo y, por tanto, la posibilidad de representar, además, el movimiento del punto de vista dentro de aquel, tenemos la máxima expresión que la imagen plana ha dado del espacio real.

Pero, como también ya se ha visto, no se queda ahí la contribución de la imagen cinematográfica en lo que respecta al espacio. El montaje supone un paso más allá en el sentido de que, además, se abandona el punto de vista único, básico en la construcción perspectiva, para, yuxtaponiendo imágenes tomadas desde diferentes puntos de vista obtener una imagen final del espacio visible mucho más compleja y más rica. La simultaneidad que estos saltos espaciales del punto de vista introducen significa, como también ya hemos comentado, que el cine no inventa sino que más bien reproduce como la más fiel expresión del espíritu de la época, de las preocupaciones que, de forma más consciente y radical, la pintura estaba desarrollando.

Esto es, fundamentalmente, cómo el Espacio Imaginario se expresa a través del cine. La invención de la imagen televisiva y sobre todo, la posibilidad de grabar, conservar esas imágenes, introduce en nuestro panorama aspectos nuevos todavía no suficientemente explotados.

El gran equívoco en la construcción de las nuevas imágenes procedentes de la tecnología del video está en considerar que, por ser imágenes en movimiento como las del cine, requieren el mismo tratamiento. El cine, además, ha desarrollado un lenguaje autónomo que como todo lenguaje consolidado se ha convertido en "natural", y, dada la enorme influencia que ha ejercido y ejerce en la cultura contemporánea cualquier medio similar, como el de

la televisión, iba a sufrir necesariamente, un proceso de colonización, que todavía hoy, sigue manteniéndose.

Y es que, quitando la similitud de que ambas son imágenes en movimiento y que la cámara que registra el espacio es igualmente "tuerta", no existe ningún otro punto de contacto entre ambos medios y esto es fundamental para comprender la necesidad de que la imagen video, y, por tanto el Espacio Imaginario en el video, pueda ser muy distinto al del cine.

La primera característica diferencial, el primer dato estructural de la imagen video que la hace completamente distinta a la imagen cinematográfica es su propia naturaleza: la imagen cine es un registro unitario de la realidad que se impresiona sobre una película sensible, la imagen video es una señal, que puede ser grabada, almacenada posteriormente, pero que su origen primero es ser una señal, inmaterial, continua. La imagen cine se produce por una combinación de artilugios mecánicos y procesos fotoquímicos mientras que la imagen video se origina en la transformación de la luz en señales eléctricas que, además pueden ser transmitidas a distancia. La imagen cine, pues, es estable, fija (aunque luego "se mueva") sobre un soporte, la imagen video es continua, instantánea, su existencia no depende de un soporte que la contenga.

Esto, de entrada, debería traducirse en una manera distinta de construir las imágenes, pero no es así y generalmente cine y

video se confunden con el inconveniente para este último de que la calidad, la definición de la imagen cine es, a estas alturas, bastante superior a la del video.

Por tanto la cámara de cine y la cámara de video tienen únicamente en común su relación con el espacio: punto de vista único, posibilidad de moverse dentro de él. Pero ¿que ocurre con el montaje? Evidentemente, el mismo proceso de corte y yuxtaposición del montaje cinematográfico es posible en el video y, de hecho, es habitual que cualquier producto hecho en este medio tenga las mismas características, la misma actitud ante el espacio, que las de un audiovisual cinematográfico. Y, sin embargo, la propia naturaleza de la imagen video permite, además, otras posibilidades que, en estos momentos, empiezan a ser aprovechadas. En efecto, al ser una señal continua y no una imagen impresionada y estable, la imagen video permite un alto grado de manipulación que la hacen extraordinariamente moldeable. No estamos ya en presencia de una imagen total producto del registro de la realidad sino de una imagen que se puede estirar, comprimir, fragmentar, sustituir algunas de sus partes por otras tomadas de diferentes imágenes, en fin, toda la parafernalia electrónica que forma parte del actual arsenal de efectos visuales del video.

Si el montaje en el cine es el mecanismo por excelencia que construye y articula todo el Espacio Imaginario que define el film partiendo de las unidades básicas, inalterables, que son los

planos; en el video, dado el caracter inestable de la propia imagen, no puede, o no tiene por qué, asegurarse la unidad intocable del plano con lo cual el montaje en vez de ser un procedimiento "exterior" a la imagen unitaria (corte y pegado de los distintos planos), puede convertirse en un mecanismo interior de transformación de la propia imagen unitaria.

"Si en el cine, el plano como unidad espacio-temporal, como elemento central de la escritura cinematográfica, era el cimiento sobre el que proceder a anclar la estructura del sentido, la inseguridad de la imagen electrónica, en su permanente fluctuación, en su inestabilidad, nos coloca no solo ante la dificultad de determinar de manera efectiva no ya donde empieza o termina tal imagen o tal plano, sino que incluso ante la duda razonable de la utilidad de tal concepto para el análisis de un texto cuya mutación permanente nos sitúa ante un vértigo nuevo." (46)

Este apartado de la tesis se presenta como una exposición de algunos aspectos de caracter experimental desarrollados por mí tanto a través de la actividad docente, como en artículos publicados (47), como en la realización de trabajos en video (48).

Cómo, partiendo de las distintas naturalezas que definen ambas imágenes, se puede y se debe construir un nuevo Espacio Imaginario diferente al desarrollado por el cine.

El punto de partida, la hipótesis de arranque de nuestra investigación es la siguiente: si la imagen ya no es unitaria, inalterable, sino que permite su fragmentación interna y su

recomposición posterior en base a esos fragmentos u otros totalmente distintos, la situación de origen que se plantea es que ya no es necesario, obligatorio, registrar un espacio real, construido, "exterior" a la cámara, que ha habido que buscar o construir previamente, sino que el espacio puede ser construido dentro de la propia imagen partiendo de fragmentos de procedencias diversas. Esto nos lleva a producir un espacio de la misma manera que lo haría un pintor que va construyendo sobre un soporte vacío con elementos que va colocando sobre él. O sea, podemos construir un espacio en la imagen y no solamente obtener una imagen del espacio construido como hace el cine.

Esto da origen a una cuestión de enorme importancia: la imagen se convierte en el auténtico campo de donde surge el Espacio Imaginario. Ya no tiene porque ser esa imagen el vehículo entre la realidad y el espectador, sino que se constituye en una nueva realidad autónoma, suficiente, con sus normas propias, sin condicionamientos externos de ningún tipo.

La primera consecuencia de esta hipótesis de trabajo es la posibilidad, la necesidad de proyectar esos espacios según la funcionalidad dramática que se espera de ellos. Es decir, no se trata ya de proyectar y construir "arquitecturas filmicas", decorados que creen la ilusión del espacio construido para luego fotografiarlos y mediante una hábil estrategia de la luz obtener un grado de realismo, de verosimilitud aceptable; no, se trata de hacer realidad la arquitectura a través de la propia imagen,

construirla en la misma imagen, con un grado de libertad, con una aproximación a la realidad que solo va a depender de la intencionalidad del creador de esos espacios de ficción y no de las condiciones que la realidad imponga.

La segunda consecuencia es la de que nos hemos liberado definitivamente de la tiranía de la perspectiva clásica. Efectivamente, si ya el mecanismo básico de producción del espacio no es la cámara, a través de una imagen fija impresionada sobre una película, sino que es un variado proceso que permite una enorme libertad en la configuración de la imagen resultante, la consecuencia inmediata es que podemos construir esos espacios con la misma libertad de criterios que utilizamos cuando dibujamos, construimos axonométricas o imágenes no extraídas de la realidad sino que nos acercan a ella. Se trata de la posibilidad de convertir esas imágenes del espacio en lugares "habitables" a través del realismo que las propias imágenes le proporcionan.

La "opción perspectiva" se convierte así en una de las múltiples posibilidades en que el espacio de la imagen puede materializarse.

4.- CONCLUSIONES.

4.- CONCLUSIONES.

El primer dato que hay que señalar de todo lo anterior es el peso considerable que ha tenido, en las consideraciones hechas, la modernidad. El Espacio Imaginario, tal y cómo se ha definido en principio y cómo se ha desarrollado posteriormente, es un concepto que arranca básicamente de la mentalidad moderna. Tanto las primeras formulaciones sobre esa determinada manera de comprender el espacio arquitectónico, (El Lissitzky), como la propia configuración del lenguaje cinematográfico, son productos surgidos naturalmente del seno del pensamiento y la práctica artísticas de la modernidad.

Y aunque hemos tocado otros episodios anteriores de la historia de la arquitectura, siempre se ha hecho a la luz de la mirada moderna. Frankl contempla la evolución de la espacialidad renacentista y barroca a través de una mirada que ha surgido de la "visión cinética" de Hildebrand. Eisenstein observa la arquitectura griega (por mediación de Choisy), a Piranesi y a El Greco, a través de la particular mirada que desarrolla la imagen en movimiento estructurada en el lenguaje cinematográfico.

La mirada moderna está centrada, pues, en el movimiento, en la acción. A través de ellos se produce ese proceso de destrucción y recomposición posterior de todo el sistema espacial precedente que ya hemos expuesto. La mirada moderna es disolvente y corrosiva pero también, necesaria y paradójicamente, constructiva. De la ruina, de los restos y fragmentos del viejo sistema surge la imperiosa necesidad de levantar el edificio de la modernidad, que lleva en sí, por un lado, la formulación de un orden nuevo, elemental, brutal, en su condición revolucionaria, y, por otro, la presencia de aquellos fragmentos del antiguo orden recolocados, transformados, violentados, casi irreconocibles en la nueva configuración espacial.

Tal vez esto último ha consagrado ese aislamiento histórico del fenómeno de la modernidad que hoy es ya un lugar común. Y, sin embargo, y sacando conclusiones de las páginas precedentes, surgen una serie de preguntas que nos permiten pensar que, a pesar de que esta tesis parte conscientemente, como ya se ha señalado antes, de una visión estrechamente unida a los postulados más característicos del Movimiento Moderno, existen una serie de "complejidades y contradicciones" que no solamente conducen el territorio del Espacio Imaginario a preocupaciones más actuales sino que, además y fundamentalmente, permiten establecer un panorama de la modernidad menos tendencioso, menos simplificador y

mucho más complejo de lo que la heterodoxia postmoderna a veces ha mantenido.

Basicamente, la aventura moderna, en cuanto a su relación con nuestro Espacio Imaginario, ha recorrido una serie de episodios que hemos ido señalando de manera fragmentaria. La búsqueda obsesiva de ese grado cero del espacio a través de la investigación de las vanguardias (de la fragmentación-destrucción de Cezanne a la abstracción progresiva); la consideración constante del movimiento como medio fundamental para disolver cualquier atisbo de coherencia residual del antiguo sistema (Moholy-Nagy); la reestructuración radical del universo espacial llevada a cabo con auténtica ferocidad por Picasso; la evolución del espacio teatral desde la representación ilusionística, sustentada por la ilusión espacial perspectiva, hacia la realidad de la arquitectura (Appia) o la realidad de la máquina (Meyerhold). Toda la operación transformadora de la modernidad, a través de las diferentes actividades artísticas que se han analizado, confluyen en esta destrucción de lo ilusorio, de la ficción que supone el espacio tradicional bajo las nuevas condiciones objetivas que conforman el mundo moderno.

La imagen mecánica y, más concretamente, la imagen cinematográfica, consagran definitivamente toda esta conmoción del mundo de las formas. El montaje

cinematográfico expresa, a través de su propia naturaleza técnica (como construcción con fragmentos dispersos entre sí en en espacio y en el tiempo), la operación conceptual característica de las vanguardias de la modernidad que ya hemos explicado. En definitiva, todo el proceso de creación específico del cine, desde la ubicuidad del punto de vista a la imagen en movimiento final, es la manifestación más exacta de las intenciones destructivo-constructivas, ya apuntadas, de lo moderno.

Y, sin embargo, a medida que el cuerpo de la tesis se ha ido configurando han ido surgiendo, a la vez, elementos, datos, razonamientos contradictorios que obligan a reconsiderar o matizar en estas conclusiones, algunas de las afirmaciones que se han hecho en los capítulos precedentes.

Nos hemos movido entre la arquitectura y el cine en un intento de configurar un panorama común, una manera semejante de entender problemas que afectan a nuestra experiencia, conocimiento, creación y disfrute del espacio. Vamos a intentar, ahora, concretar, en cada uno de estos campos, aquellas consideraciones sobre el Espacio Imaginario que requieren las precisiones ya mencionadas.

1.- En "Arquitectos imaginarios" se establecieron algunas características del lenguaje cinematográfico en general, y de la obra de algunos cineastas en particular, que permiten hablar del Espacio Imaginario en el cine con conexiones muy fuertes con la arquitectura, siempre desde los presupuestos de esta tesis.

De los cineastas que hemos comentado (Eisenstein, Vertov, Keaton, Hitchcock), podríamos concluir (siempre en términos esquemáticos pero, en mi opinión, esclarecedores), que el lenguaje cinematográfico consagrado, estructuralmente secuencial, es, a la vez, simultáneo gracias a la descomposición del espacio, a la fragmentación de los puntos de vista, a la ubicuidad de la cámara y a su posterior recomposición a través del montaje. Pero, partiendo de esta doble naturaleza de la temporalidad del espacio cinematográfico, hay que señalar un claro predominio de lo secuencial frente a lo simultáneo si generalizamos la visión al amplio panorama de la historia del cine.

El motivo de esta hegemonía de lo secuencial se debe fundamentalmente al peso considerable que sobre la estructura visual del film tiene la historia, el argumento que le da sentido. Dado que la tradición del guión cinematográfico se decanta abrumadoramente por historias con una estructura claramente lineal (tanto temporal como espacialmente), todo el film se ve empujado fuertemente en

una sola y única dirección, hacia una meta clara y esperada: el desenlace (que, junto a los clásicos pasos previos de la estrategia argumental: planteamiento y nudo, no son más que la estructura conceptual básica de una secuencia tipo). El Espacio Imaginario se ve así forzado necesariamente a expresar esa progresión, esa direccionalidad, y, también, esa claridad y diafanidad espacial que caracteriza al cine (en el sentido de comprender el espacio que se muestra).

En una determinada época del desarrollo del lenguaje de las imágenes en movimiento, este sentido preferentemente secuencial del Espacio Imaginario se cristaliza más aún por una acentuación de la profundidad del espacio de la acción en cada plano (1). Stroheim, Renoir, Welles, y una amplia tendencia del cine europeo de los años sesenta, representan esa evolución progresiva hacia una manera de construir el espacio con mayor incidencia del tiempo, por una parte (mayor duración hasta llegar a los planos-secuencia) y, por otra, una mayor profundidad en la geometría de la acción. La secuencialidad inicial se ve así claramente reforzada.

El cine occidental considerado de manera general y esquemática, participa mayoritariamente de esta linearización del Espacio Imaginario que podemos representarlo de manera continua, como una larga y, más o menos, compleja secuencia espacial.

Pero la obra de Ozu que hemos analizado nos demuestra también la posibilidad de construir, a pesar de que básica y estructuralmente, el cine es secuencia, un Espacio Imaginario fílmico que persiga, en primera instancia, una radical y profunda simultaneidad y que sea, además, prioritaria respecto de la continuidad obligada del film.

El Espacio Imaginario fílmico se revela así en su complejidad. Es posible proyectar, y la obra comentada de estos cineastas lo corrobora, un espacio de la acción en el cine de características tan opuestas como contradictorias. Un espacio que, objetivamente, es imagen del espacio real pero que en su condición de imagen muestra una capacidad de expresarse, a la arquitectura en la que se basa, que extrae de ella nuevas y, a veces insólitas maneras de proyectarla. El Espacio Imaginario como imagen que construye espacios inéditos que habitamos y experimentamos desde nuestra posición de espectadores. La arquitectura al otro lado del espejo.

2.- En "El espacio de la acción" se establecían las bases para poder interpretar y comprender la arquitectura desde una óptica algo diversa de la habitual: la arquitectura como soporte imprescindible de la experiencia y de la acción, y

estas como productoras de sentido del espacio arquitectónico y como motivación del proyecto de arquitectura.

La arquitectura, continente de la acción; la acción, sentido y contenido de la arquitectura.

Experiencia y acción que se entienden aquí no como resultado del desarrollo de la función sino como consecuencia de la voluntad de apropiación del espacio arquitectónico por parte del individuo que lo habita. La acción así entendida es la manifestación de una toma de conciencia de la arquitectura más allá de su uso, más allá de su estricta funcionalidad.

Arquitectura y acción se expresan a través de la geometría. La geometría de las formas arquitectónicas entra en relación, a través de la experiencia de apropiación del espacio, con la geometría del movimiento que implica toda acción.

Arquitectura y movimiento. Introducimos así un nuevo parámetro en el análisis de los problemas espaciales: el tiempo.

El hecho de comprender el espacio arquitectónico desde su temporalidad nos ha permitido distinguir dos teóricas opciones extremas en la concepción espacial: lo secuencial y lo simultáneo. En base a este criterio hemos podido señalar

tendencias claramente diferenciadas en determinados episodios de la historia de la arquitectura universal.

Lo secuencial: una estrategia basada en el hecho de mostrar, de exhibir la arquitectura a través de la articulación de sus elementos según un "montaje" que se desarrolla, crece y termina; de una cadena de acontecimientos espaciales cuya finalidad es descubrir la arquitectura a través del recorrido; de un flujo continuo de imágenes que se suceden unas a otras.

Lo simultaneo: por el contrario, el territorio de lo conceptual, donde la materialidad de la arquitectura choca brutalmente con la "indeterminación" espacial (en el sentido de ausencia de una finalidad, un centro compositivo organizador, una meta), donde no hay nada que nos arrastre, que nos empuje a transitar por el espacio porque todas las direcciones son deseables, donde las imágenes se multiplican hasta el infinito sin que entre ellas se establezca una relación unívoca.

Hemos terminado estas consideraciones sobre lo secuencial y lo simultaneo mencionando, en los dos casos, las imágenes. Imágenes de arquitectura que explican las intenciones puestas en juego cuando se proyecta arquitectura o posibles tendencias de acción en el espacio. En cualquier caso, expresiones muy concretas del Espacio Imaginario.

Y aquí tal vez resida la primera matización que habría que hacer de lo escrito en la tesis.

Hemos utilizado la imagen como una herramienta imprescindible para poder concretar todos aquellos aspectos teóricos que nos han ayudado a expresar qué es, qué puede ser el Espacio Imaginario. Los propios autores a los que hemos recurrido trabajan necesariamente con imágenes de arquitectura. Pero en el desarrollo del discurso de la tesis se va manifestando cómo la imagen "congela" (aunque sea imagen en movimiento), limita, reduce el alcance del propio espacio arquitectónico. La imagen es concreta mientras que el espacio, la arquitectura, son complejos y ambiguos. La imagen apunta una opción de la experiencia espacial, opción que puede ser la prioritaria (por ejemplo, el eje en el espacio cristiano como materialización de una dirección hegemónica y, por tanto, de una muy concreta experiencia espacial), pero que excluye otras posibles y, sobre todo, confunde en cierta medida, el alcance de los supuestos establecidos.

El modelo teórico que hemos elaborado (la doble polaridad secuencialidad-simultaneidad en que situábamos los distintos episodios comentados) y la imagen como instrumento utilizado para la comprobación de las afirmaciones que sacábamos de aquel modelo teórico, se nos presentan en estos momentos

insuficientes, o por lo menos, necesitados de algunas precisiones.

Un ejemplo: hemos definido la arquitectura doméstica de Mies como un caso extremo de espacio simultaneo, y sin embargo, esa misma rabiosa simultaneidad ¿no se expresa casi únicamente a través de una continua secuencialidad?. Cuando se habla del "espacio fluido" del Pabellón de Barcelona, se está destacando una particularidad notable del espacio que viene dada precisamente no por la presencia de una fuerte organización secuencial que produzca esa famosa "fluidez", sino por todo lo contrario: una estructura espacial radicalmente simultanea se explica, se entiende a través de una o múltiples secuencias.

El modelo teórico se muestra así de manera extremadamente paradójica y contradictoria: los polos opuestos no solo se tocan sino que no se pueden explicar el uno sin el otro. En el caso de Mies podemos afirmar que el Espacio Imaginario es simultaneo y secuencial a la vez. Es más: es simultaneo porque es secuencial y viceversa.

Y esto nos lleva a colocarnos de nuevo con respecto a la modernidad.

En "Complejidad y contradicción en la arquitectura", Venturi señala a gran parte de la estrategia miesiana como paradigma

de la doctrina moderna que sostiene una visión reductora, excluyente del pensamiento arquitectónico ("Menos es más"). Venturi se expresa contra "el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna":

"Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados. La función implícita a la vez que la explícita. Prefiero "esto y lo otro" a "esto o lo otro", el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez". (2)

La ortodoxia moderna, según esta postura, ocultaría, o más bién, rechazaría la dialéctica de los significados, la complejidad que supone asumir e integrar los aspectos contradictorios.

Cuanto hemos visto acerca del Espacio Imaginario (que surge, como ya se ha dicho, de un pensamiento consecuencia de la modernidad), y estas mismas conclusiones que intentan expresar lo contradictorio de lo establecido en la tesis, demuestran hasta que punto las, por otro lado, lúcidas palabras de Venturi deben ser sometidas a la misma lectura crítica que él mismo hace de la modernidad en su célebre libro.

La arquitectura de Mies, desde el particular punto de vista de esta tesis, es, como se ha dicho, un extraordinario ejemplo de contradicción conceptual en lo que supone el

hecho de proyectar el espacio arquitectónico. Ni siquiera nos referimos a su manera de construir, estrechamente ligada a la conceptualización del espacio. Solo en lo que corresponde a su forma de entender la arquitectura vemos una radical diferencia de criterio entre lo que Venturi sostiene en su libro y lo que se ha intentado esclarecer en estas páginas.

Mies es, también, "complejidad y contradicción", no en la lectura inmediata, literal, de su arquitectura sino en sus significados más profundos, en su concepción esencial del espacio. La "pureza" de sus formas, la "simplicidad" de su organización espacial expresadas a través de su aparente falta de contradicciones formales y compositivas, no hace sino ocultar (si no se profundiza más allá, en las claves espaciales) una compleja operación, que ya intentamos poner de manifiesto desentrañando los datos más sobresalientes que generaban su particularísimo Espacio Imaginario. "Menos es más" sigue sosteniendo una profunda contradicción a poco que no nos quedemos en la superficie de los fenómenos que genera la arquitectura.

De cualquier manera lo que esto parece demostrar es que la modernidad, desde una posición como la que se ha seguido en todo este trabajo, es un fenómeno mucho más complejo de lo que el revisionismo crítico postmoderno a veces ha mantenido.

Otra de las conexiones que el concepto de Espacio Imaginario tiene con el pensamiento arquitectónico contemporáneo, fuera ya de la militancia estricta en el Movimiento Moderno, es con Aldo Rossi y la memoria de la arquitectura. En "La arquitectura de la ciudad" (3), se plantean cuestiones que vienen a ampliar en una dirección precisa aspectos que aquí se han tocado, concretamente lo que se refiere a la consideración del tiempo respecto del espacio. No se trataría ya de las consideraciones hechas acerca de la temporalidad de la arquitectura sino, más allá, de la repercusión en ella del tiempo pasado, de la historia, de la memoria.

El espacio arquitectónico aumenta así su espesor dialéctico, su complejidad conceptual porque el tiempo adherido a los elementos que conforman el espacio añade un dato más, importantísimo y difícil de precisar, que supone, para nuestro punto de vista, una ampliación considerable del campo del Espacio Imaginario.

La memoria se incorpora a la acción, como no podía ser de otra manera. La acción que nos ha servido para establecer el punto de partida de nuestro análisis del espacio se ve, ahora, demasiado abstracta, excesivamente aislada del resto de los procesos psicológicos puestos en marcha durante la experiencia humana de apropiación del espacio. Faltaba la

memoria para que la acción no fuera un concepto puramente mecánico.

La arquitectura como depósito de los estratos de la memoria que se extiende a toda la ciudad. Y en la ciudad, como final inevitable del proceso de comprensión de la arquitectura, surge una nueva contradicción: la persistencia de su forma, su resistencia, su capacidad de inmovilidad, de conservación de la geografía anterior, es decir su defensa constante de la memoria, se opone a ese concepto dinámico, cambiante, de transformación continua que hemos colocado en el centro del Espacio Imaginario. Y, así, volvemos a encontrarnos con las dos caras de una misma moneda, contradictorias e inseparables: el Espacio Imaginario es, a la vez, movimiento, evolución de las formas en el tiempo, y persistencia, conservación en la conciencia de lo experimentado, memoria del espacio vivido.

La obra de Kevin Lynch y su preocupación por los temas relacionados con el tiempo, la imagen y la experiencia de la arquitectura, vuelven a colocarnos en contacto con lo desarrollado sobre el Espacio Imaginario. En "La imagen de la ciudad" (4), el movimiento a través de la arquitectura y la evolución de las formas en el tiempo, vuelve a situarnos en los orígenes de nuestra indagación sobre el Espacio Imaginario. Lynch, más aún, disuelve el proceso del proyecto de arquitectura (y, en definitiva, el posible proyecto de la

ciudad), considerado como mecanismo autónomo, disciplinar y específico, en la confrontación de las imágenes, en el análisis de los resultados de aquel proceso de proyecto tal y como se perciben en la ciudad. El Espacio Imaginario adquiere aquí su expresión más extrema como imagen, único parámetro que nos permitirá conocer y, por lo tanto, construir la ciudad.

En "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos" (5), Colín Rowe establece un concepto también muy próximo a lo que aquí se ha tratado y que, de nuevo, vuelve a plantear la necesidad de matizar y profundizar más en los conceptos que se han venido manejando. En su artículo "Transparencia: literal y fenomenal", Rowe aborda un tema estrechamente relacionado con el Espacio Imaginario y al que hemos hecho referencia con otras denominaciones.

Lo que fundamentalmente sugiere la lectura del artículo es la fragilidad de las interpretaciones que se quedan en la superficie de fenómenos complejos como es el caso del espacio arquitectónico. La literatura clásica del Movimiento Moderno (Giedion a la cabeza) consagra como particularidad de la arquitectura contemporánea, estrechamente vinculada al espacio-tiempo de la física y a la visión simultánea del cubismo, el uso de materiales, como el vidrio, que provocan la propia "desmaterialización" de la arquitectura introduciendo una continuidad ininterrumpida entre el

exterior y el interior, una superposición de espacios que se perciben a la vez. La cualidad del material que produce ese resultado, la materialización tridimensional de las experiencias plásticas del cubismo, quedarían expresadas por lo que Rowe llama "transparencia literal", la transparencia en su sentido más restrictivo.

De la misma manera que las interpretaciones clásicas del Movimiento Moderno (como la de Giedion) localizan las innovaciones conceptuales del espacio moderno en esta transcripción mecánica basada en la transparencia literal, en las páginas que anteceden se ha insistido en aspectos superficiales de la modernidad que el artículo de Rowe invita, igualmente, a profundizar.

Cuando intentábamos situar en obras concretas la doble polaridad en la que situábamos, desde nuestro punto de vista, las opciones del espacio moderno, colocábamos en un extremo, la arquitectura de Le Corbusier como ejemplo de una estrategia tendente a la secuencialidad, y, en el otro, la de Mies como expresión de la simultaneidad.

De la revisión y matización de estos conceptos a propósito de Mies ya hemos dado cuenta en estas mismas conclusiones. En lo que respecta a Le Corbusier, los comentarios de Rowe nos obligan a introducir nuevas precisiones.

La importancia de la "promenade architecturale" queda pues como una lectura inmediata de uno de los factores de generación del Espacio Imaginario más característicos de la obra arquitectónica de Le Corbusier. Como en el caso de Mies, esta interpretación oculta otras más profundas, más contradictorias, y, por eso mismo, más expresivas del alcance último de su significación.

Rowe contrapone "transparencia literal" con "transparencia fenomenal". La primera haría referencia a las cualidades físicas de los materiales que nos permiten "ver a través de", mientras que la segunda responde a una interpretación mucho más compleja del término que queda definida por la cita que Rowe extrae del "Language of Vision" de Gyorgy Kepes:

"Si vemos dos o más figuras que se sobreponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo, la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. El espacio no solo se retira sino que fluctua en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas". (6)

Esta definición vuelve a situarnos en el plano de las contradicciones esclarecedoras: al mismo tiempo que la transparencia supone "percepción simultánea" de diferentes planos en el espacio, este "fluctúa en una actividad continua" de unos a otros. La condición que asegura la simultaneidad es su propia secuencialidad y viceversa. No existe la una sin la otra. Pero la definición de Kepes es más clarificadora aún porque hace referencia no a la apariencia externa de los materiales implicados con la transparencia sino a la organización interna, a la propia estructura del espacio.

Rowe hace corresponder la transparencia literal con la estrategia de Gropius en el edificio de la Bauhaus y la transparencia fenomenal con la villa en Garches de Le Corbusier. Cuando hablamos de esta última a propósito de la secuencialidad que parecía guiar todo el edificio ignorábamos un aspecto mucho más significativo de su organización espacial y, particularmente más relevante para definir su Espacio Imaginario. Me refiero a esa cualidad que destaca Rowe de la transparencia "compleja" de los diferentes estratos espaciales, verticales y horizontales, que se interpenetran, se superponen, se ocultan unos a otros para luego para luego desvelarse entre sí. Es decir, todo un entramado espacial que, rechazando la inmediatez y el carácter unívoco de una formulación clara y diáfana del

espacio, insiste y profundiza en su naturaleza dialéctica y contradictoria.

Nuestra primera lectura de la secuencialidad brutal de la obra de Le Corbusier se ve, así, forzosamente, completada con la interpretación de su simultaneidad menos evidente, de su "transparencia fenomenal", estructural. Y la una y la otra son necesarias para explicar la cualidad esencial del Espacio Imaginario en Le Corbusier.

Las prolongaciones de los conceptos analizados en esta tesis se extienden en múltiples direcciones. Cada nueva conexión de estos temas abre posibilidades de ampliación y profundización en una materia, como el espacio arquitectónico, que se presenta cada vez más resistente a concretar límites, a formalizar conclusiones definitivas e irrevocables.

De todo lo que antecede se puede sacar una última consideración que nos vuelve a situar en las intenciones iniciales de esta tesis: indagar ininterrumpidamente en busca de un mayor conocimiento y profundización de las complejidades inherentes al espacio arquitectónico, concretadas en esta ocasión, por un lado, en recuperar toda la riqueza desarrollada por el Movimiento Moderno en este sentido, y, por otro, en contribuir a que el proyecto de arquitectura contemple aspectos, a veces, brillantemente

desarrollados por otras actividades creativas, como el cine, pero que estan en la médula de nuestra relación existencial y creativa con la arquitectura y que hemos analizado bajo la denominación de Espacio Imaginario.

Madrid, 16 de Abril de 1989.

5.- NOTAS.

NOTAS AL CAPÍTULO 0.

(1).- VENTURI, R.: "Teoría de lo feo y lo ordinario. Teorías afines y contrarias." En "Aprendiendo de Las Vegas". Pag. 173.

(2).- COLLINS, Peter: "Los ideales de la Arquitectura Moderna y su evolución, (1750-1950).

(3).- COLLINS, Peter. Op. cit.

(4).- Ibid. Pags. 293-301.

(5).- TAFURI, M.: "Para una crítica de la ideología arquitectónica", en "De la vanguardia a la metrópoli". Pag. 18.

(6).- MONRO, R.: prólogo a KAUFMANN, E.: "Arquitectura de la Ilustración". Pag. XII.

(7).- VAN DE VEN, C: "El espacio en arquitectura".

(8).- Ibid. Pag. 119.

(9).- Ibid. Pag. 119.

(10).- ACKERMAN, J.S.: prólogo a FRANKL, P.: "Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura". Pag.

(11).- FRANKL, P.: Op. cit. Pag.

(12).- Ibid. Pag.

(13).- EL LISSITZKY: "1929. La reconstrucción de la arquitectura en la URSS". Pags. 120, 121.

(14).- Ibid. Pag. 128.

(15).- Ibid. Pag. 129.

(16).- Ibid. Pag. 131.

NOTAS AL CAPÍTULO 1.

(1). NORBERG-SCHULZ, C.: "Existencia, Espacio y Arquitectura". Barcelona. 1975.

(2). Op. cit., p.12.

(3).- GIBSON, J.J.: "The Senses considered as Perceptual Systems". 1966. Citado por Bloomer y Moore: "Cuerpo, Memoria y Arquitectura". Pags. 151, 152.

(4).- ARNHEIM, R.: "Arte y percepción visual". Madrid. 1979, 1980. Pag. 119.

(5).- BLOOMER, K. C. y MOORE, Ch. W.: "Cuerpo, memoria y arquitectura". Madrid. 1983. Pag. 46.

(6).- ARNHEIM, R.: op. cit. Pag. 44.

(7).- BLOOMER y MOORE: op. cit. Pag. 46.

(8).- BENJAMIN, W.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En "Discursos interrumpidos I". Pag. 54.

(9).- BLOOMER y MOORE: op. cit. Pag. 48.

(10).- Citado por Norberg-Schulz: op. cit. Pag. 20.

(11).- YUDELL, R. J.: "El movimiento corporal". En Bloomer y Moore: op. cit. Pag. 69.

(12).- Ibid. Pags. 69, 70.

(13).- Ibid. Pag. 72.

(14).- Ibid. Pag. 84, 85.

(15).- GALIMBERTI, U.: "L'Architettura e le figure del tempo". En AA.VV.: "Tempo e Architettura". Pag. 36.

(16).- Ibidem.

(17).- Ibidem.

- (18).- ARNHEIM, R.: "Arte y percepción visual". Madrid. 1979,1980. p.409.
- (19).- BERTOLA, E.: "El Arte Cinético". Pag. 91.
- (20).- VILLAFANE, J.: "Introducción a la Teoría de la Imagen". Madrid. 1985.
- (21).- ARNHEIM, R.: Op. cit., p. 412.
- (22).- No entramos en matizaciones de hasta que punto podemos aislar o incluir claramente en cada uno de los grupos las expresiones artísticas mencionadas. Sirva como comentario de aproximación que nos permita avanzar en el campo que nos interesa: la arquitectura.
- (23).- ARNHEIM, R.: Op. cit. Pag. 411.
- (24).- EISENSTEIN, S.: "Cinematismo". Buenos Aires. 1982., Pags. 62-70.
- (25).- Ibid. Pag. 62.
- (26).- CHOISY, A.: "Historia de la Arquitectura". Buenos Aires. 1970.
- (27).- Ibid. Pags. 226-227.
- (28).- BENEVOLO, L.: "Introducción a la Arquitectura". Pag. 25.
- (29).- Ibid. Pag. 26.
- (30).- GINZBURG, M.J.: "Saggi sull'architettura costruttivista." Citado en AA.VV.: "Tempo y Architettura." Pag. 34.
- (31).- BENEVOLO, L.: "Historia de la Arquitectura del Renacimiento." Pag.370.
- (32).- FRANKL, P.: "Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura". Barcelona. 1981.
- (33).- Ibid. Pag. 195.
- (34).- Ibid. Pag. 195.
- (35).- Ibid. Pag. 197.

- (36).- Ibid. Pag. 198.
- (37).- Ibid. Pag. 200.
- (38).- Ibid. Pag. 201.
- (39).- Ibid. Pag. 204.
- (40).- CHUECA GOITIA, F.: "Breve Historia del Urbanismo." Madrid. 1970. ps., 145-146.
- (41).- EISENMAN, P.: "Le rappresentazioni del dubbio: nel segno del segno." En "Rassegna (Rappresentazioni)", nº 9, marzo 82. Milan. p., 69.
- (42).- Ibid.
- (43).- KAUFMANN, E.: "La Arquitectura de la Ilustración." Barcelona. 1974.
- (44).- Ibid. Pag. 95.
- (45).- Ibid. Pag. 11.
- (46).- Ibid. Pag. 99.
- (47).- Ibid. Pag. 11. Cita de Palladio: "Cuatro Libros de Arquitectura."
- (48). Ibid. Pag. 12.
- (49). CHUECA GOITIA, F.: "Invariantes castizos de la arquitectura española". Madrid. 1971.
- (50). Op. cit., p. 57.
- (51). ibid.
- (52). ZEVI, B.: "Saber ver la Arquitectura". Buenos Aires. 1963.
- (53). MONEO, R.: "La vida de los edificios", en Rev. Arquitectura nº 256, spt.-oct. 1985. Madrid.
- (54). Op. cit., p. 27.
- (55). ibid.
- (56). CHUECA GOITIA, F.: Op. cit.

- (57).- GRABAR, G.: "La formación del arte islámico." Pag. 128.
- (58).- Ibid. Pags. 137 y 138.
- (59).- Ibid. Pag. 124.
- (60).- MONTEO, R.: "La vida de los edificios." En "Arquitectura". Nº 256. Sept./Oct. 85. Pag. 27.
- (61).- Ibid. Pag. 32.
- (62).- Ibid. Pags. 33 y 34.
- (63).- NITSCHKE, G.: "Ma, el sentido japonés del lugar". En "Japón, una nueva perspectiva". Cuadernos de Summa Nueva Visión 26/27. Pag. 5.
- (64).- Ibidem. Pag. 4.
- (65).- Ibidem. Pag. 4.
- (66).- Ibidem. Pag. 19.
- (67).- Ibidem. Pag. 50.
- (68).- Ibidem.
- (69).- Ibidem.
- (70).- EISENSTEIN, S.M.: "Piranesi, o la fluidez de las formas". En TAFURI, M.: "La esfera y el laberinto". Barcelona. 1984. Pags. 99-122.
- (71).- Ibid. Pag. 120.
- (72).- Ibid. Pag. 118.
- (73).- Ibid. Pag. 120.
- (74).- BACHELARD, G.: "La poética del espacio".
- (75).- Ibidem. Pag. 7.
- (76).- Ibidem. Pag. 28.
- (77).- ARNHEIM, R.: "El poder del centro". Pag. 25.

(78).- LE CORBUSIER: "Mensaje a los estudiantes de arquitectura". Pag. 32.

(79).- Ibidem. Pag. 33.

(80).- LE CORBUSIER: "Hacia una Arquitectura". Pag. 151.

(81).- Ibidem. Pag. 151.

(82).- BANHAM, R.: "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina." Pag. 225.

(83).- BENTON, T.: Op. cit. en Rev. "Arquitectura", nº 264-265.

(84).- Ibidem. Pag. 40.

(85).- Ibidem. Pag. 40.

(86).- Ibidem. pag. 42.

(87).- YUDELL, R. J.: "El movimiento corporal". En Bloomer y Moore: op. cit. Pag. 80.

(88).- "...queríamos ilustrar ese paseo directamente, por el procedimiento del cin cinético. Pensamos en rodar una sección en movimiento; acercarnos con el coche con la cámara en el techo, meternos por debajo de los pilotis, seguir al presentador entrando en el vestíbulo, subiendo la rampa hasta el primer piso, saliendo a la terraza y subiendo nuevamente la rampa hasta la ventana falsa de la terraza de la cubierta. Pero en los términos del lenguaje cinematográfico esto no se podía conseguir literalmente. El acceso era demasiado lento, de modo que se hacía necesario un plano, general en ángulo recto que mostrara el coche y la casa desde un lateral. Chenal se había encontrado con un problema similar en el acceso en coche a la villa Stein/de Monzie; él había introducido un corte de montaje que llevaba el coche hasta el final del trayecto. Igualmente, nuestra subida por la rampa desde el vestíbulo de entrada era poco prometedora visualmente; todo lo que se veía era la rampa inclinada y la pared vacía del rellano del fondo. Visualmente resultaba más interesante dejar al presentador a un lado, subiendo por la escalera de servicio, mientras la cámara se deslizaba hacia atrás por la rampa. El

efecto de suave movimiento a lo largo de la rampa, sobre el que Le Corbusier es explícito en sus descripciones de la Villa Savoye, tenía que producirse de este modo. El último tramo de la rampa, hasta llegar a la cubierta, tuvo que realizarse con el artificio característico del lenguaje cinematográfico, mediante planos generales desde el ángulo opuesto en los que la terraza del primer piso se mostraba en una visión amplia, mientras el presentador subía por la rampa. Así pues, en sus aspectos más importantes -al menos desde la óptica del cine-, una promenade se puede escenificar y rodar, pero las imágenes para ilustrarla deben apartarse del punto de vista del ojo cinético de la persona que se mueve por el edificio."

BENTON, T.: Op. cit. Pags. 43, 45.

(89).- Ibidem. Pag. 45.

NOTAS AL CAPÍTULO 2.

(1).- ARGÁN, G.C.: "El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días". Pag. 155.

(2).- ARGÁN, G.C.: "El Arte Moderno". pag. 277.

(3).- BENAVOLO, L.: "Historia de la Arquitectura Moderna".

(4).- TAFURI, Manfredo: "De la vanguardia a la metrópolis". Barcelona, 1972.

(5).- MONEO, Rafael: Prólogo a la edición española de Kaufmann, E.: "La Arquitectura de la Ilustración". Barcelona 1974.

(6).- Ibid. Pag. XI.

(7).- Ibid. Pag. XI.

(8).- Ibid. Pag. XII.

(9).- Citado por Tafuri, Op. cit. p.17.

(10).- TAFURI, M.: "El arquitecto loco". En "La esfera y el laberinto". Pag. 46:

"Castell, en su volumen de 1728 sobre las villas antiguas, interpreta el jardín descrito por Plinio como basado en una belleza consistente en una "estrecha Imitación de la Naturaleza; en donde, aunque los Elementos estén dispuestos con el máximo Arte, la Irregularidad es respetada; hasta el punto que su Estilo puede definirse justamente como una Confusión artificiosa, en la que no hay señal de artificio y en la que Rocas, Cascadas y Árboles mantienen sus Formas naturales", relacionando después esta *artful Confusion* con los caracteres del jardín chino (Robert Catell, *The Villas of the Ancients*, 1728, dedicado a Lord Burlington). Sobre el significado del tratado de Castell y su situación histórica en el ámbito de la cultura iluminista, véase el ensayo fundamental de R. Wittkower, "English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment", en *L'Arte*, nº 6, 1969, pp. 18 a 35. Es significativo volver a encontrar, menos de treinta años más tarde, estos principios básicos del jardín paisajista inglés, transportados al campo de la teoría urbana: véase M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, París, 1753, pp. 258 a 265 (y también *Observations*, París, 1765, pp. 312 y 313). La ruptura de las leyes de la visión en perspectiva pasa, con Laugier, Piranesi y más tarde con Milizia, a ley "compositiva" de la ciudad moderna (véase también F. Milizia, *Principi di architettura civile*, vol. II, Bassano, 1813, pp. 26 y 27, en donde el párrafo de Laugier citado es transcrito por entero)..."

(11).- Ibid. Pag. 20.

(12).- MILIZIA, F.: "Principios de Arquitectura". En Sambricio, C.: "Arquitectura de la Razón". Pags. 39-40.

(13).- KAUFMANN, E.: "La Arquitectura de la Ilustración". Pag. 126.

(14).- TAFURI, M.: "De la vanguardia a la metrópolis". Pag. 25

(15).- TAFURI, M.: "La esfera y el laberinto". Pags. 44 y 45.

- (16).- Ibid. Pag. 45.
- (17).- Citado por TINAZZI, G.: "La sinfonía de la metrópolis." en Cuadernos del Norte, nº 47. Pag. 32.
- (18).- Citado en RONDOLINO, G.: "Lazslo Moholy-Nagy." Pag. 30.
- (19).- Cita de Bergson recogida por Cornelis Van de Ven en su "El Espacio en Arquitectura", pag. 235.
- (20).- Citado por Banham en su "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina".
- (21).- BANHAM, R.: Op. cit. Pag. 24.
- (22).- BANHAM, R.: Op. cit. Pag. 24.
- (23).- De L' Esprit Nouveau, mencionado por Banham, op. cit., pag. 208.
- (24).- HULIEN , P.: "Profezie futuriste". En el catálogo de la exposición "Futurismo & Futurismi", Venecia 1986. Ed. Bompiani. Milán. Pag. 16.
- (25).- STEINBERG, L.: "Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art". Oxford University Press. New York. 1972.
- (26).- Citado por Banham, R. Op. cit. pag. 110.
- (27).- Ibidem.
- (28).- Ibidem.
- (29).- Catálogo "Futurismo & Futurismi", pag. 432.
- (30).- Op. cit. pag. 432.
- (31).- Marinetti mencionado por R. Banham, Op. cit., pag. 117.
- (32).- Catálogo "Futurismo & Futurismi", pag. 420.
- (33).- Citado por Van de Ven, Op. cit, pag. 254.
- (34).- Op. cit. pag. 258.

- (35).- Citado por B. Zevi en "Poética de la Arquitectura Neoplástica". Pag, 28.
- (36).- Citado por Banham, op. cit. pag, 191.
- (37).- BABLET, D.: "Appia y el Espacio teatral: de la rebelión a la utopía". Del catálogo de la exposición "Adolph Appia 1862-1928". Barcelona 85-86.
- (38).- Ibidem.
- (39).- BENÉVOLO, L.: "Historia de la Arquitectura del Renacimiento". Pag. 877.
- (40).- Ibidem. Pag. 881.
- (41).- Ibidem. Pag. 890.
- (42).- Ibidem. Pag. 894.
- (43).- HORMIGÓN, J.A.: "Investigaciones sobre el espacio escénico". Introducción. Pag. 26.
- (44).- APPIA, A.: "Reflexiones acerca del Espacio y el Tiempo", en "Investigaciones sobre el espacio escénico". Pag. 59.
- (45).- CRAIG, E.G.: "Towards a new theatre", en "investigaciones sobre el espacio escénico". Pag. 82.
- (46).- APPIA, A.: Op. cit. Pag. 58.
- (47).- TILL, B.: "Las investigaciones del Teatro Ruso entre 1905 y 1925". En "Investigaciones sobre el espacio escénico". Pag 117.
- (48).- Ibidem. Pag 121.
- (49).- Ibidem. Pags 121 y 122.
- (50).- SCHLEMMER, T.: Texto extraído de "Investigaciones...". Pag. 131.
- (51).- SCHLEMMER, O.: "Ser humano y representación". En "Investigaciones...". Pag. 148.
- (52).- Ibidem. Pag. 151.

- (53).- SCHLEMMER, O.: "La escena". En "Investigaciones ..." Pag. 177.
- (54).- Ibidem. Pags. 177 y 178.
- (55).- Ibidem. Pag. 178.
- (56).- SCHLEMMER, O.: "Ser humano y representación". En "Investigaciones..." Pag. 151.
- (57).- Ibidem. Pags. 151 y 152.
- (58).- Citado por Tafuri en "La esfera y el laberinto". Pag. 139.
- (59).- TAFURI, M.: "La esfera y el laberinto." Pag. 440.
- (60).- BENJAMIN, W.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En "Discursos interrumpidos". Pag. 43.
- (61).- VV.AA.: "Hockney fotógrafo". Pag. 17.
- (62).- Ibidem.
- (63).- Ibidem.
- (64).- BENJAMIN, W.: Op. cit. Pag. 52.
- (65).- AUMONT et alt.: "Estética del Cine". Pag. 25.
- (66).- Ibidem.
- (67).- ARNHEIM, A.: "El cine como arte". Pag. 20.
- (68).- Ibidem. Pag. 60.
- (69).- Ibidem. Pag. 67.
- (70).- Ibidem. Pag. 21.
- (71).- Citado por Noel Burch: "El tragaluz del infinito". Pag. 190.
- (72).- ARNHEIM, A.: Op. cit. Pag. 33.
- (73).- Citado por Sadoul en "Historia del cine mundial". Pag. 20.

- (74).- BENJAMIN, W.: Op. cit. Pag. 53.
- (75).- Ibidem. Pag. 54.
- (76).- Ibidem. Pag. 51.
- (77).- Ibidem. Pag. 54.
- (78).- MOHOLY-NAGY: "La Nueva Visión". Pag.
- (79).- Ibidem. Pag.
- (80).- Ibidem. Pag.
- (81).- Citado por WICK, R.: "Pedagogía de la Bauhaus". Pag. 117.
- (82).- Citado por RONDOLINO, G.: "Lazslo Moholy-Nagy: Pintura, Fotografía, Film." Pag. 37.
- (83).- Ibid. Pag. 38.
- (84).- Ibidem.
- (85).- BENJAMIN, W.: "Pequeña historia de la fotografía" en "Discursos interrumpidos I". Pag. 67.
- (86).- Ibid. Pag. 79.
- (87).- EL LISSITZKY: "A. y Pangeometría." En "1929: La reconstrucción de la arquitectura en la URSS." Pags. 127-128.
- (88).- Citado por ADES, D.: "Fotomontaje". Pag. 25.
- (89).- Citado por RONDOLINO, G.: Op. cit. Pag. 39.
- (90).- Ibid. Pag. 49.
- (91).- MOHOLY-NAGY, L.: "Dinámica de la gran ciudad". En Rev. "Poesía". Nº 22. Pag. 64.
- (92).- MOHOLY-NAGY, L.: "Un nuevo instrumento para la visión". En RONDOLINO, G.: Op. cit. Pag. 130.
- (93).- Eisenstein, hijo de un arquitecto de Riga, estudia arquitectura en el Instituto de Ingeniería Civil hasta que es movilizado, en 1918,

alistandose en las filas del Ejercito Rojo donde realizará trabajos como arquitecto y escenógrafo.

(94).- EISENSTEIN, S.M.: "Piranesi o la fluidez de las formas." En Tafuri, M.: "La esfera y el laberinto." Pag. 112.

(95).- EISENSTEIN, S.M.: "El Greco", en "Cinematismo", pag. 185.

(96).- EISENSTEIN, S.M.: "Rodin y Rilke" en "Cinematismo", pags. 323-327.

(97).- Ibid.. Pag. 324.

(98).- Cita extraída de YOURCENAR, M.: "El negro cerebro de Piranesi". En Rev. "El Paseante". Nº 5. Pag. 113.

(99).- Ibidem.

(100).- Ibidem.

(101).- En este sentido conviene aquí hacer mención de un ejemplo brillante de utilización de la arquitectura como sistema de formas más elocuente para expresar el máximo potencial de subversión de la realidad que comporta el mundo de los sueños. Me refiero al "comic" de Winsor McKay, "Little Nemo" (1905-1927), donde el personaje protagonista, a lo largo de una página, se debate en un sueño absurdo y disparatado, producido por haber cenado un determinado pastel, que termina, siempre de manera abrupta, en la última viñeta de la página. Una constante de las extraordinarias historias de McKay, (y no siempre lo suficientemente explicitada), es la radical alteración de los espacios arquitectónicos. En uno de los sueños los personajes se mueven por una gran galería "tumbada", de tal manera que el suelo es una de las paredes y viceversa, en otro el espacio se presenta completamente invertido, un tercero nos muestra en la primera viñeta a los personajes en un paisaje vacío, en la segunda viñeta como van "brotando" del suelo las cúpulas de un extenso paisaje urbano para continuar en las siguientes este "crecimiento" del espacio arquitectónico como si se tratara de un campo cultivado, etc.

RAMIREZ, J.A.: "Edificios y sueños", pags. 282-296: "La arquitectura soñada en un "relato autónomo encadenado": Little Nemo in Slumberland".

(102).- S.M. EISENSTEIN: "El Greco". En "Cinematismo". Pags. 155-206.

(103).- Ibid. pag. 158.

(104).- Ibid. pag. 159.

(105).- Ibid. pag. 160.

(106).- Siguiendo la investigación desarrollada por J.E. Willumsen en su "La jeunesse du Peintre El Greco", París 1927, Eisenstein hace referencia a unos de los rasgos más característicos de la obra del pintor.

(107).- S.M. EISENSTEIN: op. cit., pag 170.

(108).- Ibid., pag. 195.

(109).- Ibid., pag. 197.

(110).- TAFURI, M.: "Historicidad de la vanguardia: Piranesi y Eisenstein" en "La esfera y el laberinto", Barcelona 1984, pgs. 89-98.

(111).- Ibid., pag. 13.

(112).- TAFURI, M.: "Teorías e historia de la Arquitectura". Barcelona 1972. pag. 12.

(113).- TAFURI, M.: "Historicidad de la vanguardia", pag. 93.

(114).- EISENSTEIN: op. cit., pag. 100.

(115).- A los efectos de comprender con detalle el método empleado por Eisenstein, se reproduce a continuación el texto correspondiente:

"Con este fin, vamos a enumerar los principales datos plásticos que sirven de puntos de apoyo en este aguafuerte:

A: el gran arco que encierra en sí toda la composición.

a1 y a2: sus dos pilares laterales.

B y C: los arcos que sirven de apoyo principal a la composición arquitectónica del conjunto.

D: sistema de arcos angulares que se extienden en profundidad y, al fondo, se apoya en la pared con ventana enrejada.

E: escalera que asciende prolongándose hacia el fondo detrás de los pilares.

F, F1: cuerdas que señalan el centro de la composición (F) y subrayan su movimiento en profundidad (F1).

G: ventana redonda sobre el banco de piedra.

H: la sólida base constituida por las losas de piedra del suelo.

J: la pesada estructura de los bloques de piedra de los severos pilares verticales.

m1 y m2: pequeños balcones a derecha e izquierda de los pilares del primer plano.

(116).- EISENSTEIN, S. M.: "Piranesi o la fluidez de las formas." En Tafuri, M.: "La esfera y el laberinto." Pag. 103.

(117).- Ibid. Pag. 108.

(118).- Ibidem.

(119).- Ibid. Pag. 109.

NOTAS AL CAPÍTULO 3.

(1).- Obras de J.A. Ramirez: "Edificios y Sueños", Universidades de Málaga y Salamanca, 1983, y "Arquitectura en el Cine", Ed. H. Blume, Madrid, 1986.

(2).- ARNHEIM, R.: "El Cine como Arte". Pag. 100.

- (3).- BURCH, N.: "Primitivismo y vanguardias. Un enfoque dialéctico". En "Itinerarios". Pags. 167 y 168.
- (4).- Ibidem. Pag. 167.
- (5).- BURCH, N.: "Construir el espacio habitable", en "El tragaluz del infinito". Pag. 173.
- (6).- Citado por Burch, op. cit. Pag. 174.
- (7).- Ibid. Pag. 179.
- (8).- Ibid. Pags. 183-184.
- (9).- Ibid. Pag. 181.
- (10).- Ibid. Pags. 181, 182.
- (11).- JACOB, L.: "La azarosa historia del cine americano". Vol. 1. Pag. 61.
- (12).- Ibid. Pag. 152.
- (13).- Ibid. Pag. 154.
- (14).- Ibid. Pag. 156.
- (15).- Ibid. Pag. 255.
- (16).- ZUNZUNEGUI, S.: "Mirar la Imagen". Pag. 311.
- (17).- BURCH, N.: "Itinerarios". Pag. 132.
- (18).- REISZ, K.: "Técnica del montaje cinematográfico". Pag. 29.
- (19).- Ibid. Pags. 31, 32.
- (20).- BURCH, N.: "La respuesta soviética" en "Itinerarios". Pag. 138.
- (21).- EISENSTEIN, S. M.: "Dickens, Griffith y el film de hoy" en "Teoría y técnica cinematográficas". Pag. 258.
- (22).- EISENSTEIN, S. M.: "Una aproximación dialéctica a la forma del film" en "Teoría y técnica cinematográficas". Pag. 66.

- (23).- Ibid. Pag. 68.
- (24).- Ibid. Pag. 69.
- (25).- EISENSTEIN, S. M.: "El montaje de las atracciones", en "Reflexiones de un cineasta". Pag. 314.
- (26).- Ibid. Pag. 126.
- (27).- Ibid. Pags. 119, 120.
- (28).- BURCH, M.: "Itinerarios". Pag. 39.
- (29).- Ibid. Pags. 39, 40.
- (30).- EISENSTEIN, S. M.: "Montaje 1938". En "Reflexiones de un cineasta". Pag. 127.
- (31).- Ibid. Pag. 128.
- (32).- Ibid. Pag. 128.
- (33).- SADOUL, G.: "El cine de Dziga Vertov". Pag. 61.
- (34).- Ibid. Pags. 73, 74.
- (35).- Ibid. Pags. 74, 75.
- (36).- Ibid. Pag. 97.
- (37).- VERTOV, D.: "Memorias de un cineasta bolchevique". Pag. 213.
- (38).- Ibid. Pag. 213.
- (39).- "El hombre de la cámara" comienza con una serie de imágenes que llaman la atención del espectador sobre el propio acto de contemplar una película: un cine, un proyector, rollos de película, una platea y, por supuesto, el público. Las cortinas del cine imaginario se corren para mostrar una pantalla y entonces comienza la proyección (una película dentro de una película), con imágenes del despertar de una ciudad soviética. La identidad de la misma se mantiene deliberadamente anónima, y, de hecho, Vertov utiliza en el montaje de la secuencia, planos de distintas urbes de la URSS, ofreciendo así, no el

retrato de un lugar determinado, sino una impresión generalizada de la vida urbana soviética. Pronto aparece la figura de un joven operador que comienza su tarea diaria, la de filmar los distintos aspectos de la vida de la ciudad. Uno de los hombres a los que se ha visto antes despertándose y levantándose resulta ser el montador de la película, y se le contempla ordenando el material rodado por el operador en días anteriores en diversas combinaciones de planos y secuencias. Según va avanzando la película, su estructura y sus imágenes se van haciendo cada vez más complejas, utilizando las sobreimpresiones, la pantalla partida, las fotos fijas, el movimiento acelerado y retardado y un montaje casi subliminal, para mostrar no sólo la inmensa variedad y riqueza de la vida urbana soviética, sino también la gran gama de recursos del cine y su enorme superioridad sobre la menor capacidad del simple ojo humano."

VV. AA.: "Historia universal del cine". (Ed. Planeta). T. 2. Pag. 19.

(40).- SARRIS, A.: "Entrevistas con directores de cine." 2ª vol. Pags. 80 y 81.

(41).- FERNANDEZ SANTOS, A.: "Charles Chaplin y Buster Keaton: comparar lo incomparable." En Rev. "Nuestro Cine". Nº 94. 1970. Pags. 20-25.

(42).- MARCHÁN FIZ, S.: "Contaminaciones figurativas". Pag. 155.

(43).- Citado en TAFURI, M.: "Para una crítica de la ideología arquitectónica." En VV.AA.: "De la vanguardia a la metrópoli." Pag. 42.

(44).- TRUFFAUT, F.: "El cine según Hitchcock". Pag. 110.

(45).- ZUNZUNEGUI, S.: "El territorio del video". En Eutopías, vol. 2, nº 1, pag. 148.

(46).- "Diálogo sobre el método de trabajo de Ozu." En Rev. "Contracampo" nº 13, junio 1980, pag. 48.

(47).- MILLARES, J.: "En otro lugar". En Rev. "Telos", nº 9. Pag. 64.

(48).- Serie de ficción para T.V.E. (1988).

NOTAS AL CAPÍTULO 4.-

(1).- BAZIN, A.: "¿Que es el cine?". Ed. Rialp. Madrid. 1966.

(2).- VENTURI, R.: "Complejidad y contradicción en la arquitectura". Gustavo Gili. Barcelona. 1972. Pag. 26.

(3).- ROSSI, A.: "La arquitectura de la ciudad". Gustavo Gili. Barcelona. 1971.

(4).- LYNCH, K.: "La imagen de la ciudad". Ed. Infinito. Buenos Aires. 1966.

(5).- ROWE, C.: "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos". Gustavo Gili. Barcelona.

(6).- Ibid. Pag. 156.

6.- BIBLIOGRAFIA.

BIBLIOGRAFÍA.

ACKERMAN, J. S.:

Prólogo a Frankl, P.: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura.*

ADES, Dawn:

Fotomontaje. Bosch. Barcelona. 1977.

APPIA, Adolphe:

"Reflexiones acerca del espacio y el tiempo". En VV.AA.: *Investigaciones sobre el espacio escénico.*

ARGAN, Giulio Carlo:

El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1966.

ARGAN, Giulio Carlo:

El Arte Moderno. Fernando Torres, Editor. Valencia. 1975.

ARNHEIM, Rudolf:

El cine como arte. Ediciones Paidós. Barcelona. 1986.

ARNHEIM, Rudolf:

Arte y percepción visual. Alianza Editorial. ("Alianza Forma").
Madrid . 1979, 1980.

ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro*. Alianza Ed. Madrid. 1984.

AUMONT et al.: *Estética del cine*. Ed. Paidós. Barcelona. 1983.

BABLET, Denis:

"Appia y el espacio teatral: de la rebelión a la utopía". En el
catálogo de la exposición *Adolph Appia 1862-1928*. Barcelona 1985-
1986.

BACHELARD, Gaston:

La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica. México. 1965.

BANHAM, Reyner:

Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina. Ediciones
Nueva Visión. Buenos Aires. 1965.

BENÁVOLO, Leonardo:

Historia de la Arquitectura Moderna. Ed. Gustavo Gili.
("Biblioteca de Arquitectura"). Barcelona. 1974.

BENÉVOLO, Leonardo:

Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Taurus Ediciones S.A. Madrid. 1972.

BENÉVOLO, Leonardo:

Introducción a la Arquitectura. Tekne. Buenos Aires. 1967.

BENJAMIN, Walter:

"La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos*. Taurus Ediciones. Madrid. 1973.

BENTON, Tim:

Le Corbusier y la "promenade architecturale". En *Rev. Arquitectura*. Nº 264-265.

BERTOLA, E.:

El arte cinético. Nueva Visión. Buenos Aires.

BLOOMER, K. C. y MOORE, Ch. W.:

Cuerpo, memoria y arquitectura. H. Blume. Madrid. 1983.

BURCH, Noel:

El tragaluz del infinito. Cátedra. Madrid. 1987.

BURCH, Noel:

Itinerarios. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. 1985.

COLLINS, Peter:

Los ideales de la Arquitectura Moderna y su evolución. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1970.

CRAIG, Edward Gordon:

"La escalera". En *VV.AA.: Investigaciones sobre el espacio escénico.*

CHOISY, Auguste:

Historia de la Arquitectura. Ed. Victor Leru. Buenos Aires. 1970.

CHUECA GOITIA, Fernando:

Breve Historia del Urbanismo. Alianza Editorial. Madrid. 1968, 1970.

CHUECA GOITIA, Fernando:

Invariantes Castizos de la Arquitectura Española. Seminarios y Ediciones, S.A. Madrid. 1971.

EISENMAN, Peter:

"Le rappresentazioni del dubbio: nel segno del segno". En *Rassegna (Rappresentazioni)*, nº 9, marzo 1982. Milan.

EISENSTEIN, Serguei:

Cinematismo. Domingo Cortizo Editor. Buenos Aires. 1982.

EISENSTEIN, S.:

"Piranesi o la fluidez de las formas." En TAFURI, M.: *La esfera y el laberinto*.

EISENSTEIN, S.:

Teoría y técnica cinematográficas. Rialp. Madrid. 1959.

EISENSTEIN, S.:

Reflexiones de un cineasta. Lumen. Barcelona. 1970.

EL LISSITZKY:

1929. *La reconstrucción de la arquitectura en la URSS*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1970.

FERNANDEZ SANTOS, Angel.:

"Charles Chaplin y Buster Keaton: comparar lo incomparable." En *Rev. Nuestro Cine*. Nº 94. Madrid. 1970.

FRANKL, Paul:

Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.

GALIMBERTI, Umberto:

"L'Architettura e le figure del tempo." En AA.VV.: *Tempo e Architettura.* Gangemi editore. Roma. 1987.

GRABAR, Oleg.:

La formación del Arte Islámico. Cátedra. Madrid. 1986.

HORMIGÓN, José Antonio:

Introducción a VV.AA.: *Investigaciones sobre el espacio escénico.*

HULTEN, Pontus:

"Profezie futuriste". En el catálogo, de la exposición *Futurismo & Futurismi.* Venecia 1986. Ed. Bompiani. Milan. 1986.

JACOB, Lewis:

La azarosa historia del cine americano. Ed. Lumen. Barcelona. 1971.

KAUFMANN, Emil:

La Arquitectura de la Ilustración. Ed. Gustavo Gili.

LE CORBUSIER:

Mensaje a los estudiantes de Arquitectura. Infinito. Buenos Aires. 1961.

LE CORBUSIER:

Hacia una arquitectura. Ed. Poseidón. Buenos Aires. 1964.

LYNCH, Kevin:

La imagen de la ciudad. Ed. Infinito. Buenos Aires. 1966.

MARCHAN FIZ, Simón:

Contaminaciones figurativas. Alianza editorial. Madrid. 1986.

MILIZIA, Francesco:

"Principios de Arquitectura." En SAMBRICIO, C.: *Arquitectura de la razón.*

MILLARES, Juan Miguel:

"En otro lugar." En Rev. *Telos*. Nº 9. 1987.

MOHOLY-NAGY, Laszlo:

La Nueva Visión. Ed. Infinito. Buenos Aires.

MOHOLY-NAGY, L.:

"Dinámica de la gran ciudad." En *Rev. Poesía*. Nº 22. Madrid.
1978.

MONEO, Rafael:

Prólogo a Kaufmann, E.: "La Arquitectura de la Ilustración".

MONEO, R.:

"La vida de los edificios." En *Rev. Arquitectura*. Nº 256. Madrid.
1985.

NITSCHKE, Günter:

"Ma, el sentido japonés del lugar." En *Cuadernos de Summa Visión*.
Nº 26-27. Buenos Aires 1969.

NORBERG-SCHULZ, Christian:

Existencia, Espacio y Arquitectura. Ed. Blume. Barcelona. 1975.

RAMIREZ, Juan Antonio:

Edificios y Sueños. (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía).
Universidades de Málaga y Salamanca. Málaga. 1983.

RAMIREZ, Juan Antonio:

"La arquitectura soñada en un relato autónomo encadenado: Little Nemo in Slumberland". En *Edificios y sueños*.

REISZ, Karel:

Técnica del montaje cinematográfico. Taurus. Madrid. 1980.

RONDOLINO, G.:

Lazslo Moholy-Nagy.

ROWE, C.:

Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Gustavo Gili. Barcelona.

ROSSI, Aldo:

La arquitectura de la ciudad. Gustavo Gili. Barcelona. 1971.

SADOUL, Georges:

El cine de Dziga Vertov. Ed. Era. México. 1973.

SADOUL, Georges:

Historia del cine mundial. Siglo XXI. Madrid. 1972.

SAMBRICIO, Carlos:

Arquitectura de la razón. Escuela de Arquitectura. Madrid. 1982.

SARRIS, Andrew:

Entrevistas con directores de cine. Ed. Magisterio Español.
Madrid. 1971.

SCHLEMMER, Oscar:

"Ser humano y representación". En VV.AA.: *Investigaciones sobre el espacio escénico.*

SCHLEMMER, Oscar:

"La escena". En VV.AA.: *Investigaciones sobre el espacio escénico.*

SCHLEMMER, Tut:

En VV.AA.: *Investigaciones sobre el espacio escénico.*

STEINBERG, Leo:

Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art. Oxford
University Press. New York. 1972.

TAFURI, Manfredo:

"Para una crítica de la ideología arquitectónica", en VV.AA.: *De la vanguardia a la metrópoli*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1972.

TAFURI, Manfredo:

La esfera y el laberinto. Ed. Gustavo Gili. ("Biblioteca de Arquitectura"). Barcelona. 1984.

TAFURI, Manfredo:

Teorías e historia de la Arquitectura. Ed. Laia. Barcelona. 1970.

TILL, Boris:

"Las investigaciones del Teatro Ruso entre 1905 y 1925". En VV.AA.: *Investigaciones sobre el espacio escénico*.

TINAZZI, Giorgio:

"La sinfonía de la metrópolis." En *Rev. Cuadernos del Norte*. Nº 47. Oviedo. 1980.

TRUFFAUT, François:

El cine según Hitchcock. Alianza Ed. Madrid. 1974.

VV.AA.:

Hockney fotógrafo. Fundación Caja de Pensiones. Barcelona. 1985.

VV. AA.:

Historia universal del cine. Ed. Planeta. Madrid. 1982.

VV. AA.:

Investigaciones sobre el espacio escénico. Alberto Corazón
Editor. Madrid. 1970.

VAN DE VEN, Cornelis:

El Espacio en Arquitectura. Ed. Cátedra. Madrid. 1981.

VENTURI, Robert. et al.:

Aprendiendo de Las Vegas. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

VENTURI, Robert:

Complejidad y contradicción en arquitectura. Gustavo Gili.
Barcelona. 1972.

VERTOV, Dziga:

Memorias de un cineasta bolchevique. Labor. Barcelona. 1974.

VILLAFANE, Justo:

Introducción a la Teoría de la Imagen. Ediciones Pirámide S.A.
Madrid. 1985.

WICK, Rainer:

Pedagogía de la Bauhaus. Alianza Editorial. Madrid. 1986.

YOURCENAR, Marguerite:

"El negro cerebro de Piranesi". En Rev. *El Paseante*. Nº 5.
Madrid. 1987.

ZEVI, Bruno:

Poética de la Arquitectura Neoplástica. Ed. Victor Lerú. Buenos
Aires. 1960.

ZEVI, Bruno:

Saber ver la Arquitectura. Ed. Poseidón. Buenos Aires. 1963.

ZUNZUNEGUI, Santos:

Mirar la imagen. Universidad del País Vasco. Bilbao. 1985.

ZUNZUNEGUI, S.:

"El territorio del video." En *Eutopías*. Inst. de Cine y Radio-
Televisión. Madrid. 1986.

JUAN MIGUEL MILLARES ALONSO.

Curriculum Vitae.

Actividad profesional repartida en tres campos diferentes:
Arquitectura, Diseño Gráfico y Cine/Video, en los que ha
realizado los siguientes trabajos:

ARQUITECTURA.

1970.- Mientras cursa el cuarto año de carrera trabaja en el
estudio del arquitecto Fernando Chueca Goitia.

1971.- Título de Arquitecto Superior, especialidad de
Urbanismo, expedido por la Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Madrid.

1971-73.- Colaboración con los arquitectos Aurelio Botella
Clarella, Alfonso Casares Avila y Reinaldo Ruiz Yébenes.
Trabajos de arquitectura hospitalaria.

1973.- Ejercicio libre de la profesión en colaboración con el arquitecto José Fernandez Oyarzabal.

Premio a la memoria presentada a concurso del Ministerio de la Vivienda sobre trabajos de investigación en arquitectura, con el título de "Tipología Arquitectónica".

Actividad en la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid: campañas de Rehabilitación del Cuartel de Conde Duque y Defensa del Mercado de Olavide. Miembro fundador del Servicio Histórico del mencionado Colegio.

1974.- Beca de investigación concedida por el Colegio de Arquitectos de Madrid para el tema: "Colectivos de Habitación: desde el Falansterio de Fourier a la Unidad de Habitación de Le Corbusier". Memoria publicada en la revista Arquitectura. Trabajo de investigación terminado en 1975.

1975-83.- Actividad profesional como arquitecto. Obras construidas en Majadahonda (Madrid) y varios pueblos de la provincia de Toledo, (Fuensalida, Portillo, Novés, etc) hasta un total de obras próximo al centenar. A destacar:

98 viviendas y locales comunes para Cooperativa de Viviendas Delta. Majadahonda.

Proyecto de 24 viviendas unifamiliares adosadas para la misma Cooperativa (2ª Fase). Majadahonda.

Cooperativa de Viviendas en Portillo (Toledo).

Centro Comercial "Gran Vía 33". Majadahonda.

1979.- Curso sobre "Figuras de Planeamiento y su gestión". Colegio de Arquitectos de Madrid.

1982-84.- Cursos de Doctorado en la E.T.S. de Arquitectura de Madrid.

DISEÑO GRÁFICO.

1981-85.- Profesor de la Facultad de Ciencias de la Información, Rama de Imagen y Sonido, Taller de Diseño.

1981-87.- Diseño de carteles y publicaciones para el Ayuntamiento de Majadahonda.

1985.- Primer Premio de un concurso de diseño de una botella para una firma comercial en Las Palmas de Gran Canaria.

1985-87.- Ilustraciones para la revista de comunicación y nuevas tecnologías, Telos, editada por Fundesco.

1986-88.- Diseño de publicaciones, libros, carteles, para la Consejería de Educación y Juventud de la Comunidad Autónoma de Madrid.

1988.- Diseño de publicaciones, libros, carteles para el Ministerio de Educación y Ciencia.

CINE/VIDEO.-

1976.- Curso en el Centro de Producción Cinematográfica. Madrid.

Guiones cinematográficos.- Autor de:

"Informe de ciegos nº 2". Cortometraje.

"La basca". Cortometraje.

"Reaparición de Dña. Concha Piquer". Cortometraje.

"Salida de misa de doce del Pilar". Cortometraje.

"Si me quieres matar, mírame". Largometraje.

"El armario de luna". Cortometraje.

Teatro.- Autor de:

"Los amores aparentes".

Filmografía.- Cortometrajes realizados:

"Informe de ciegos nº 2". (Guión). 35 mm. Producción: CPC.

Dirección: Luis Santamaría. 1976.

"La basca se impacienta". 35 mm. Producción: El Jaretón.

Dirección: Juan Miguel Millares. 1979.

"Salida de misa de doce del Pilar". 35 mm. Producción: El

Jaretón. Dirección: Juan Miguel Millares. 1982.

"El armario de luna". Video 3/4" U-Matic. Producción:

Facultad de Ciencias de la Información. Dirección: Juan

Miguel Millares. 1986.

1985.- I Bienal de Cine y Video sobre el Patrimonio Cultural. Mesa redonda sobre: "Instrumentos de investigación, documentación y enseñanza. Ponencia: "Investigación del espacio arquitectónico a través del cine y el video".

Taller de vídeo del Colegio de Arquitectos de Madrid.
"Rehabilitación de la Corrala de Miguel Servet". Producción:
COAM-Ayuntamiento de Madrid. 3/4" U-Matic. (Solo grabación
de imágenes). Realización: Juan Miguel Millares.

1986.- "Monumento a un señor importante". Sobre el proceso
de realización de una escultura en cerámica para una plaza.
Obra de carácter colectivo dirigida por el ceramista Arcadio
Blasco. Producción: Ministerio de Industria. 3/4" U-Matic.
Realización: Juan Miguel Millares.

1986.- Festival Internacional de Escuelas de Cine y Vídeo en
Tel Aviv. Participación, fuera de concurso, del vídeo "El
armario de luna".

Curso 85-86.- Profesor de Teoría y Técnica de la Imagen en
la Facultad de Ciencias de la Información. Madrid. Curso
sobre la Imagen Secuencial.

1986.- Profesor de Audiovisuales I y II, (4º y 5º cursos),
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense
de Madrid, hasta el presente.

1987.- "En otro lugar". Artículo sobre el espacio en la nueva ficción del lenguaje video publicado en la revista Telos nº 9, Marzo-Mayo.

1987.- Spot publicitario para firma comercial en Canarias. Video 1". Producción: Andrea Films. Guión y realización: Juan Miguel Millares.

1988.- Programa piloto de la serie para televisión, "Mucho cuento". Producción: Andrea Films para Televisión Española. Formato: 1 ". Duración: 28 minutos. Dirección y concepción visual: Juan Miguel Millares.

Madrid, 14 de Mayo de 1989.